



Б. Бурсов

СУДЬБА
ПУШКИНА



Б. Бурсов

СУДЬБА
ПУШКИНА



Б. Бурсов

СУДЬБА
ПУШКИНА



СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
Ленинградское отделение
1985

Бурсов Б.
Б 91 Судьба Пушкина: Роман-исследование. — Л.:
Сов. писатель, 1985. — 512 с.

Многолетний труд известного советского литературоведа и критика Б. Бурсова «Судьба Пушкина» посвящен личности и творчеству гениального русского поэта, его роли в развитии отечественной культуры вплоть до нашего времени.

Б 4702010200—351 17—84
083(02)—85

ББК 84.Р7

Борис Иванович Бурсов
СУДЬБА ПУШКИНА

Л. О. изд-ва «Советский писатель», 1985, 512 стр.
План выпуска 1984 г. № 17

Художник *Михаил Новиков*

Редактор *Г. Г. Муриков*
Худож. редактор *А. С. Орлов*
Техн. редактор *С. Л. Шереметьева*
Корректор *Е. А. Омельяненко*

ИБ № 4122

Слабо в набор 24.07.85. Подписано к печати 21.10.85. М-30000. Формат 84×108^{1/2}.
Бумага кн.-журн. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 26,88.
Уч.-изд. л. 50,18. Тираж 200 000 экз. (1-й завод — 50 000 экз.) Заказ № 1259.
Цена 2 р. 20 к. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель»,
Ленинградское отделение. 191194, Ленинград, Литейный пр., 36. Ордена Тру-
дового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и
книжной торговли. 190000, Ленинград, центр, Красная ул., 1/3.

© Издательство «Советский писатель», 1985 г.

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

А. Пушкина

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Каков я прежде был, таков
и ныне я...

А. Пушкин

1



ушкин сразу начался как Пушкин, а не как некий, пускай и в высшей степени одаренный, но еще совершенно не сознавший своего истинного призвания поэт, которому суждено было лишь некогда стать Пушкиным. Он уже был им только начиная свой путь. Первые же стихотворения Пушкина есть именно пушкинские. Это надо понимать не в том смысле, что в 14—15 лет Пушкин писал уже, как станет писать в двадцатипятилетнем возрасте. Не о том речь. Она о том, что детским пушкинским стихам уже присущ пушкинский дух, разумеется лишь в зарождавшемся состоянии. Их невозможно было спутать ни с чьими другими стихами, по отношению к которым часто бывали они весьма подражательными. В них достаточно отчетливо пробивалась его собственная тема. Он шел к ней, как только ему одному это было свойственно, воспринимая от других лишь их опыт в ее разработке. Таков он был всегда, а не только в годы юности. Чужие открытия нужны были ему не более чем как повод для своих собственных открытий. Он блистательно осуществлял именно свою задачу. Это уникальная, чисто пушкинская особенность. Его поэзия всесторонне погружена в завоевания всей всемирной поэзии, даже культуры вообще. Он словно перекрапывал ее на свой собственный лад.

К Пушкину в особенности относятся следующие слова Сенеки:

«Будем верны тому, с чем согласны, усвоим его так, чтобы из многого возникло одно, как из отдельных чисел получается одно, если меньшие разрозненные количества обнимает один

подсчет. То же пусть сделает и наша душа, все, что помогло ей, пусть она скроет и показывает лишь то, чего сама добилась в итоге». Иначе все воспринятое от других станет пищей «для памяти, а не для ума».

Пушкин начинался как подражатель многих своих предшественников, но и откровенно, порой даже демонстративно подражая им, возвышался над ними чистотой и точностью голоса, особой верностью избранному предмету, способностью сказать не только лучше, но и больше о том, о чем уже сказано до него. Однако зная уже, куда идти, он еще не очень хорошо сознает, как ему идти. Оттого возникают в его детских и юношеских стихах некие подобия топтаний на одном месте. Но при этом — никакой робости и неуверенности. Скорее — бросающаяся в глаза задорность. Он весь — в разных влечениях и пока с трудом добивается, а то и не добивается согласования их между собою, так, чтобы они образовали единое целое.

Недаром некоторые его учителя, как, например, Батюшков, стали бояться, что их стихотворения, которым подражал юный еще Пушкин, в конце концов будут восприниматься как подражания Пушкину.

В лицейской лирике Пушкина определена главенствующая его тема — назначение поэта и природа поэтического творчества. С нее он, собственно, и начинается. От первого опубликованного пушкинского стихотворения «К другу стихотворцу» (1814) пролегает величественнейший и труднейший путь к «Памятнику» (1836); и на этом пути создает он такие свои шедевры, как «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), «Пророк» (1826), «Поэт» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830). Все это — вещи программные и этапные. И каждая — вершина в своем роде.

Неверно понимать их как только поэтические декларации, они — сама поэзия в высочайшем своем проявлении. На своих вершинах творчество, так или иначе, оборачивается и осознанием творчества. Творец тем более истинно творит, чем яснее осознает, ради чего делает он это. В таком разе к названным пушкинским стихотворениям следует добавить «Чинovníк и поэт» (1823), «К Овидию» (1821), в значительной части «Подражания Корану» (1824) да и многие другие.

Поэзия понималась Пушкиным как главнейшее условие духовного самоутверждения и самоосуществления людей, а сам поэт — как первое лицо, несущее всю полноту ответственности за наши деяния и нас самих. Все творчество Пушкина от первой и до последней строчки — непрерывное и все более нарастающее самовзыскание за обращение со своим даром, буквально преследование себя и расправа над собою за ма-

лейшее небрежение к нему, как правило, лишь кажущееся. Потому что в даре своем Пушкин видит весь смысл своей жизни. «Поэзия, — говорит он, — бывает исключительную страстно немногих, родившихся поэтами; она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни...» Хотя в аналогичными высказываниями о поэте и поэзии мы встречаемся и у других великих поэтов, например у Гёте, тем не менее пушкинское понимание поэтического дара является совершенно особенным, в полном смысле уникальным. Как ни высоко ставил Гёте поэзию, сколько ни говорил он, что поэтом можно только родиться, однако был не прочь вменить поэту в обязанность служение своей поэзией другим, не поэтическим целям — ну хотя бы, как он это делает в «Фаусте», достижению окончательного познания мира и полного овладения миром. У Пушкина поэзия занимается только своим поэтическим делом, но это означает лишь то, что ее интересы простираются на все дела человеческие, по поводу которых произносит он свои поэтические суждения, ни в коем случае не подменяя собою ни одно из них.

Пушкин не запугивает поэтов сложностями поэтического труда — напротив, я бы сказал, по-своему уравнивает поэтический труд со всяким человеческим трудом. А если и подразумевает особенную сложность поэтического труда, так только в том отношении, что человеку, родившемуся поэтом, надлежит неотступно и беззаветно следовать своему призванию, полагаясь во всем прежде всего на собственное усердие и на собственный же суд над самим собою. Пушкин представляет себе дело поэта несравненно более человеческим в сопоставлении с любыми другими человеческими делами, которыми занимаются люди и без которых просто немыслимы они, ибо, вникая в них, во все человеческие дела, поэт и возвышается над ними своим беспристрастным, то есть предельно объективным, истинно человеческим отношением к ним.

Раз поэзия в определенном смысле равна всякому человеческому делу, она не может начаться иначе как с усвоения всего опыта, накопленного в этой сфере деяний человеческого духа. Все мы учимся у других людей решительно всему, без чего невозможно обойтись нам: есть, пить, что-то делать, — но, конечно, прежде всего говорить. Что ж тогда сказать о поэзии, являющейся призванием буквально единиц! Тут требуются уроки особого рода, которые даются лишь избранным, тем более — берутся у избранных. Из всего сказанного следует, что дар поэта является не чем иным, как особым человеческим качеством. И вся трудность для тех, кого наделяет им природа, — выявить его среди других своих человеческих качеств;

отдав ему особое предпочтение. На все это обычно уходит определенное время, со всем этим связаны большие трудности.

Тогда как другие поэты обычно начинают свой путь со следования определенным образцам, стремясь вобрать в свои стихи самый смысл их стихов, Пушкину не надо было ничего иного, кроме овладения опытом своих учителей. Он учится не меньше, а больше других, и так продолжалось до конца его дней; как раз вследствие этого в своих подражаниях тем очевиднее обнаруживал он собственную поэтическую природу. Другие поэты, в их числе и самые замечательные, в поисках себя нередко переживают тяжелые драмы и потрясения. Так было, например, с Некрасовым. Его первый стихотворный сборник «Мечты и звуки» состоял почти весь из перепевов чужих мотивов, так что ему пришлось скупить едва ли не весь тираж сборника, чтоб уничтожить его.

Уникальность пушкинского дарования в том, что для Пушкина нет большей награды за свое творчество, чем быть на уровне своего дарования. Тогда как его последователи, причем такие, как Лермонтов, Гоголь, Достоевский и Толстой, ждали чего-то такого, чему бы служило их искусство, Пушкин хочет только одного — оставаться всегда верным своему искусству. Пушкину достаточно только быть поэтом, делать свое поэтическое дело, как положено поэту, остальное, верит он, приложится само по себе.

Обычно даже и у самых гениальных поэтов их поэтическая гениальность как определенное человеческое качество, при всем своем возвышении над их остальными человеческими качествами, все-таки находится в известном соотношении с ними, стало быть, и в какой-то зависимости от них; суть Пушкина исключительно в его поэтическом даре, тоже, разумеется, как человеческом качестве, однако как бы растворяющем в себе все другие его человеческие качества. В некотором смысле противоположностью Пушкина выглядит Лермонтов, поэтическое дарование которого находилось как бы в известном подчинении нравственным задачам. О том свидетельствует неопровержимо его «Пророк» (1841), как бы формулирующий эстетическую программу автора.

С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведение пророка,
В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока.

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья:
В мня все ближние мои
Бросали бешено каменя.

Пушкой так, пушкой и в самом деле есть такие люди — ненавидящие правду и любовь и из-за этого способные побивать камнями того, кто проповедует самые высокие истины. Но не в этом же вся суть людей, да и к тому же где ручательство, что пророк, отвергнутый людьми, сам ни в чем не заблуждается?!

Пушкин хотя и написал прославленное стихотворение под названием «Пророк» (1826), но, как давным-давно доказано, под пророком понимает он поэта, наделенного только одним пророческим даром — жаждой к утверждению изначальных истин о мире, не затем, однако, чтобы понуждать всех других следовать за ним. Всякая претензия на это, от кого бы ни исходила она, связывает и его самого по рукам и ногам. Пушкинский поэт овладевает истинами, идя к ним «дорогою свободной», ничем не связывая свой «свободный ум». Пушкинский Пророк не на святость — на творчество претендует.

По-другому обстояло дело даже с величайшими последователями Пушкина, как, скажем, Достоевский и Толстой. Еще не достигнув восемнадцати лет, в 1839 году, Достоевский определяет свою творческую задачу как разгадывание тайны человеческой сущности. Следовательно, возлагает на художника обязанности служить цели, непосредственно не вытекающей из самой природы искусства, поскольку его главнейшая, в сущности, единственная задача — быть искусством в том понимании, которое только что изложено. Недаром Достоевскому потребовались годы, пожалуй, десятилетия, чтобы вполне найти себя в искусстве. Нечто подобное случилось и с Толстым, который был занят в первую очередь проблемой самосовершенствования человека, почему на путь собственно художественного творчества вступил примерно пять-шесть лет спустя после того, как взялся за перо, пока не нашел способа соединить в себе моралиста и художника.

Пушкин знал о том, чего требует от него поэзия, так же хорошо, когда четырнадцатилетним мальчиком писал свое первое стихотворение «К другу стихотворцу», как и создавая «Евгения Онегина». Потому и появился сразу как Пушкин. Но это не значит, что в дальнейшем он уже не изменялся. Он много больше менялся, чем какой-либо другой великий русский художник, — те же Толстой и Достоевский. Те находились в непрерывных поисках самих себя. Потому их новые и новые художественные приобретения и открытия неотвратимо сопровождались какими-то утратами прежних. Пушкин же менялся, не ища себя как Пушкина, а уже будучи Пушкиным. Потому Пушкин шел вперед, ничего не теряя. Вся его так назы-

ваемая эволюция состояла в непрерывном углублении в свой изначальный дар.

Читая разных авторов, великих и малых, мы всякий раз «водим компанию» с тем или другим из них. Мера для измерения мира, создаваемого художником, не является мерой приближения к реальному миру или же отклонения от него. Будь так, художник был бы не более чем копистом. Чтоб проникнуть в суть процессов, происходящих в мире, художнику не годятся одни только прямые линии, часто он прибегает к так или иначе искривленным. А между тем критерий искусства — простота. Впрочем, вопрос о простоте не так-то прост. Все великие художники озабочены простотой своих созданий, ибо, предназначая их для всех, хотят, чтобы они были доступны всем. При этом непременно идут в глубину, так как в противном случае подменили бы простоту шаблонностью. Все дело, стало быть, в известной организации материала, чем и объясняется исключительное значение формы в искусстве. Но бывает нередко, что великий художник усложняет свои произведения, ставя в них задачи, непосредственно не относящиеся к искусству.

Пушкин смотрит на мир глазами художника, только путь его к простоте более прям. В своей прозорливости он также до конца остается художником. Отсюда неуклонность возвышения пушкинского гения, стремительное расширение его общественно-исторического кругозора. Тут даже не причина и следствие, но какое-то совмещение их, одновременное нарастание совершенства пушкинской поэзии и ее общественной прозорливости. Потому, как в том был с самого начала убежден Пушкин, поэт, живущий в определенное время, преломляет в своем творчестве качества этого времени. Следовательно, согласно Пушкину, в поэте вообще, если он, конечно, истинно великий поэт, пульс его эпохи бьется с неслыханным наполнением. Здесь предпосылка пушкинской формулы: история принадлежит поэту. Для историка она только предмет изучения, которые неизбежно знают свой предел, потому как знания всегда ограничены. Поэт же овладевает предметом, поскольку овладевает собою, ибо предмет его прежде всего в нем самом, а это уже совсем другое дело, — он единствен и неповторим, значит, неповторимо и непревосходимо также его искусство, в данном случае — углубление в историю.

Успех поэта, как его понимает Пушкин, таким образом, заключен не в том, насколько растворяется он в истории, а в том, насколько растворяет в себе историю, сливаясь и сплавляясь с нею. Сила художника столько же в чувстве момента, сколько и в неподвластности моменту. Момент прихо-

дит и уходит, а художник остается. Следовательно, в каком-то смысле он и во времени над временем. И это не парадокс. Не все моменты равноценны, и не все в моментах равноценно. Лишь из пренебрежения этим обстоятельством возникла мысль о разладе Пушкина с современностью в конце 20-х, особенно же в 30-е годы. Белинский писал в 1834—1835 годах, что первенство в русской литературе того времени от Пушкина перешло к Гоголю, утверждал, что Гоголь — художник «более в духе времени». Белинский тут был прав, поскольку сам в некотором смысле более служил моменту, чем истории в целом. Однако хотя с Гоголем появилось новое начало в русской литературе, связанное с усилением в ней обнаженного социально-критического пафоса, Гоголь ни отменил, ни заменил Пушкина.

Последующее развитие русской литературы служит великолепным подтверждением тому: Достоевский и Толстой, с какой стороны ни подходи к ним, являются преимущественно продолжателями Пушкина, а не Гоголя, хотя Гоголь и имел для них огромное значение.

Пушкин и как поэт, и как человек не знает себе равных в русской литературе. Уникальная цельность Пушкина — основа превосходства его над всеми другими русскими гениальными художниками. Здесь причина того, что он стал для них мерою самооценок и самоутверждений. Так — от Гоголя и Лермонтова, через Достоевского и Толстого, до Блока, Маяковского, Есенина, Пастернака и Ахматовой.

Благодаря особенностям своего дара Пушкин в принципе не нуждался ни в каких испытаниях для подтверждения своей поэтической достоверности или самооценки. Он начался как бы произвольно, как начинается все живое, от живого рождаясь. В качестве поэта он зрел, как зреет, скажем, человеческая душа. А ведь и душе своей человек не ставит более высокой задачи, нежели развитие основ, от начала заложенных в ней самой. Человеку не дано по заказу своему стать умным или глупым, талантливым или бездарным, добрым или злым. Иное дело, как человек распорядится собою. Более наглядного подтверждения тому, каким является Пушкин, в истории всемирной литературы просто не отыскать.

Учился Пушкин у всех, но при этом не был ничьим последователем. Причина Пушкина в самом Пушкине. Ни один из поэтов, чье мастерство осваивал он, никак не связывал его ни своей манерой, ни тем более существом своей поэзии. Оттого с такой легкостью переходил он от одних образцов к другим, пользовался ими как материалом, в известном смысле даже как «заготовками» для собственного творчества. Неудивитель-

но, что сегодня обращается он к Жуковскому, как к своему учителю, а завтра — к Батюшкову. Послезавтра он может соединить в своих стихах того и другого, да еще прибавить к ним третьего. Значит, тем самым, кому бы ни подражал он и у кого бы ни учился, он прежде всего сохранял за собою полную творческую самостоятельность.

Пушкину просто не мог прийти в голову вопрос, чьим традициям он должен следовать. Так прочна и незыблема его собственная натура. Между тем сам Гёте боялся лишний раз перечитать Шекспира, дабы не оказаться в зависимости от творческой индивидуальности Шекспира. Достоевский, работая над некоторыми произведениями о скупцах, почувствовал, что «обкрадывает Пушкина», так как непрестанно думает о «Скупом рыцаре». Между тем ведь это уже был гениальный писатель, а не какой-нибудь начинающий автор. Еще поразительнее пример с Толстым, уже во время работы над «Войной и миром», то есть почти в сорок лет, сделавшим запись в своем дневнике, что Троллоп убивает его своим мастерством. А какая дистанция от Троллопа до Толстого!

В Пушкине же все было определено его собственным даром. Впрочем, о назначении поэзии и о сущности поэзии Пушкин говорит не только в стихах, и всякий раз самым возвышенным образом. Лишь в некоторых почти детских стихотворениях проскальзывают, и то, скорее, с откровенно ироническим подтекстом, жалобы на скромность своего дарования. Если говорить прямо, не бояться преувеличений, Пушкин не искал себя как поэта, не мучился размышлениями над тем, по какому пути ему двигаться. Относительно дара своего не возникало у него никаких сомнений. Его беспокоило только то, правильно ли он обращался с ним. Однако это беспокойство не что иное, как самое деятельное проявление его дара.

С первых же стихотворений обнаружив основные признаки своего дарования, Пушкин в дальнейшем, вообще всю свою жизнь, совершенствовал свое мастерство, перенимая опыт художников разных стран и времен, будь они гениями или же только умелыми и честными исполнителями своего дела. Поразительна заметка «Мои мысли о Шаховском», написанная в шестнадцать лет, в которой сказано, что Шаховской никогда не хотел учиться своему искусству и стал «посредственный стихотворец». Стало быть, сам Пушкин в свои шестнадцать лет считает себя причастным к тайнам творчества, как благодаря своему дару, так и благодаря освоению достижений мастеров того дела, которому он решил посвятить свою жизнь, — иначе не стал бы укорять другого в том, что тот неуч в этом деле, хотя и брался за него. Пушкин имел достаточно точное пред-

ставление о поэзии, едва приступив к ней. Он задумался о ней, как только оказался способным задуматься о себе. Поэтическое начало росло в нем подобно другим человеческим началам, непрестанно возрышавшая над ними, как бы растворяя их в себе.

Если скинуть одним взглядом неоглядное творчество Пушкина, перед нами раскроется удивительная и в своем роде единственная во всей мировой литературе картина: рождается чувство, с одной стороны, общности между всеми людьми, кем бы они ни были и когда бы ни жили, а с другой — резких различий между ними. Надеюсь, все помнят его великолепное послание «К Каверину», написанное в 1817 году, с такими, в частности, поразительными строками:

Всё чередой идет определенной,
Всему пора, всему свой миг;
Смешон и ветреный старик,
Смешон и юноша степенный.

А вот сатирический набросок 1836 года:

От меня вечер Ленла
Равнодушно уходила.
Я сказал: «Постой, куда?»
А она мне возразила:
«Голова твоя седа».
Я насмешнице нескромной
Отвечал: «Всему пора!
То, что было мускус темный,
Стало нынче камфора».
Но Ленла неудачным
Посмеялася речам
И сказала: «Знаешь сам:
Сладок мускус новобрачным,
Камфора годна гробам».

Вряд ли, сочиняя это шуточно-сатирическое стихотворение, Пушкин вспоминал слова, сказанные двадцать лет назад, — «всему пора». В этих словах вообще одна из характеристичных черт его мышления. Гениально выражена она и в таком его шедевре, как «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829).

Каждое произведение Пушкина, будь это даже крошечный стихотворный набросок, говорит не только само о себе, но и обо всей личности поэта. Это надо понимать не так, что всякий раз поэт решает какую-то вполне определенную задачу или отвечает на какой-то вполне определенный вопрос, а так, что всегда непременно открывает нам нечто новое в себе — в своем познании мира и человека, также и в отношении к миру и человеку. Пушкин никогда не повторяется, возвращаясь к ра-

нее сказанному, а это случается с ним довольно часто. Я назвал три стихотворения на тему «всему пора». Но как отличается каждое из них от двух других! В посланнии «К Кавьрину» в решении этой темы чувствуется бесшабашность юности, в элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных. . .» — мудрость зрелости, в шуточной миниатюре «От меня вечер Лейла. . .» — горечь приближающейся старости.

И еще одно стихотворение есть у Пушкина с формулой «всему пора» — это стихотворение, написанное за несколько месяцев до смерти, в октябре 1836 года:

Была пора: наш праздник молодой
Сиял, шумел и розами венчался,
И с песнями бокалов звон мешался,
И тесною сидели мы толпой.

Теперь не то: разгульный праздник наш
С приходом лет, как мы, перебесился,
Он присмирел, утих, остепенился. . .

Всему пора: уж двадцать пятый раз
Мы празднуем Лицея день заветный.
Прошли года чредою незаметной,
И как они переменяли нас!
Недаром — нет! — промчалась четверть века!
Не сетуйте: таков судьбы закон;
Вращается весь мир вокруг человека, —
Ужель один недвижим будет он?

Вот так: человек появляется на свет, чтоб осуществить себя, что возможно лишь при условии воздействия его на мир, дабы изменить его, — и это он делает тем успешнее, чем настойчивее изменяет себя, ибо как же может он остаться неизменным в мире, непрестанно изменяющемся под воздействием его же усилий?!

Для столь разнообразного подхода к одной и той же теме, притом общечеловеческого порядка, требуется мастерство самого высокого ранга. Под мастерством обычно подразумевается умение исполнять свое дело наилучшим образом. Что ж, с этим можно согласиться, но только при условии непрестанного и строжайшего различия между делами человеческими (а им нет числа). В каждое из них, исключая искусство, человек вкладывает себя лишь до известной степени, сколь бы ни старался исполнить его наилучшим образом, — искусство же требует всего человека без остатка. Если говорить о мастерстве художника, оно, конечно, вбирает в себя и накопленный опыт, и освоение достижений других мастеров, вообще всех явлений духовного порядка. Это так. Но всего этого мало. Рождая новое свое творение, художник всякий раз сам заново

рождается в нем, вкладывает в него всего себя, тем самым прибавляет что-то к самому себе. Истинный мастер тот, когда речь идет о таком деле, как искусство, кто всякий раз выглядит особенным образом, непременно оставаясь самим собою.

Даже в искусстве его разные виды, как, скажем, литература и музыка, предъявляют к духовным качествам личности не вполне равнозначные требования. Музыкальный звук по значимости своей не то, что поэтическое слово. Ибо без слова нет каждого из нас, кем бы мы ни были. Потому в слове, ставшем поэтическим, то есть максимально значимым, особо отобранным, открываются самые глубокие тайны человеческой души, вообще, как правило, скрытые и для их обладателя.

Путь Пушкина не к поэзии, но в поэзии. Все дело для него, следовательно, не в стремлении к изменению самого себя, а в том, чтобы все более глубоко и разносторонне выявлять в себе свои собственные возможности.

Вчитываясь в лирику Пушкина 20—30-х годов, замечаешь возрастание в ней духовных сил поэта: дальнейшее углубление в природу человеческой души, в которой обнаруживается все большая смятенность, неожиданно, однако и неотвратимо оборачивающаяся приятием основных законов бытия, а это значит — и успокоением.

Тема конца, то есть смерти, проникла уже в самые первые стихи Пушкина. Она проходит сквозь все его произведения, придает почти неслыханное единство его творчеству, где все — о человеке и человечестве. По всей вероятности, в элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» ей придано самое монументальное звучание:

День каждый, каждую минуту
Привык я думой провождать,
Грядущей смерти годовщину
Меж их стараясь угадать.

И где мне смерть пошлет судьбина?
В бою ли, в странствии, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все бы хотелось почивать.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Реквием обернулся гимном жизни. У Пушкина всегда так: жизнь и смерть идут рядом, и в вечном поединке между ними происходит вечное самообновление жизни. То, что живет, неизменно умирает, исполнив свое предназначенье,— если говорить в общем смысле. Иначе было бы топтание на месте, иначе жизнь пришла бы к самоуничтожению. Люди живут, лишь делая, что назначено им. В противном случае для них жизнь потеряла бы всякий смысл.

По-настоящему жить можно, только живя на пределе своих возможностей. Первоначально в рукописи стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» вместо первых двух строк была одна:

Кружусь ли я в толпе мятежной,
Вкушаю ль сладостный покой,
Но мысль о смерти неизбежной
Везде близка, всегда со мной.

И во второй половине стихотворения поэт не включил в печатный текст строфу:

Вотще! Судьбы не переломит
Воображенья суета,
Но не вотще меня знакомит
С могиллой ясная мечта.

Пушкин отказался от такого хода, ибо мысль его о жизни и смерти сделалась бы слишком обнаженной и прямолинейной, она бы сбивалась на путь капитуляции, делая упор на неизбежность смерти, а Пушкин и капитуляция перед чем бы то ни было; тем более перед смертью, как бы он сказал сам, «две вещи несовместные». Тема конца — одна из главных у Пушкина. Мало сказать, что то, что имеет начало, не избежит конца, надо еще добавить, что расстояние между началом и концом будет пройдено тем более результативно, чем отчетливее мы будем осознавать наше неуклонное движение к концу своему. Уходя, мы оставляем после себя то, что нами сделано. Отсюда у людей жажда к творчеству. Если бы люди не умирали, то и не рождались бы. Прелесть жизни — в смене поколений, что означает ее вечное самообновление. Как это изумительно сказано у Пушкина: «Эй, смотри: хандра хуже холеры, одна убивает только тело, другая убивает душу. Дельвиг умер, Молчанов умер; погоди, умрет и Жуковский, умрем и мы. Но жизнь все еще богата; мы встретим еще новых знакомцев, новые созреют нам друзья, дочь у тебя будет расти, вырастет невестой, мы будем старые хрычи, жены наши — старые хрычовки, а детки будут славные, молодые, веселые ребята; а мальчики

станут повесничать, а девочки сентиментальничать; а нам то и любо» (П. А. Плетневу, 1831, 22 июля).

Всякое истинное творчество представляет собою поединок жизни со смертью, преодоление преходящего путем увековечения в каждом моменте всего непреходящего. Вот здесь и надо искать так называемый критерий художественности. В конечном счете мера дарования художника определяется тем, насколько жизненны его герои, до какой степени их создающая сила возвышается над силою уничтожения, ибо суть жизни как раз и состоит в столкновении между ними. В принципе и смерть есть лишь увенчание жизни. В творчестве великих художников они всегда сопутствуют одна другой. Суть вопроса в том, как решается их поединок.

У Тургенева, несомненно, самым жизненным лицом является Базаров, которого он почти насильственно умерщвляет в конце романа. Несмотря на это, «Отцы и дети» — лучший его роман, вообще высочайшее достижение его творчества. Тургенева укоряли в том, что он умертвил своего героя по той причине, что будто не знал, как дальше быть с ним. Не вижу смысла спорить с этим утверждением. Однако считаю, что оно требует дополнения и уточнения. По словам Герцена, Тургенев смог бы найти выход для Базарова, отправив его к нему, к Герцену. Увы, это был бы уже не Базаров. Для такого Базарова потребовался бы другой Тургенев. По природе своей Базаров — один, он не может быть чьим-либо спутником, как и не нуждается в спутниках. В этом своем качестве он достиг высшего напряжения жизнеутверждающих сил, после чего ему не осталось иного, как только умереть.

Нечто сходное обнаруживается в Андрее Болконском из «Войны и мира». Он также умирает, можно сказать, преждевременно — не только не завершив своих исканий, но полный еще сил, чтобы продолжать свое движение к обновлению их. Природа его идеалов, как всем, конечно, известно, совсем иная, чем та, что воодушевляла Базарова. Но суть дела, в плане наших рассуждений, совсем не в этом. Она в том, что как Базаров, так и Андрей Болконский сходят со сцены, не доведя до конца своих ролей. Однако покидают ее не как потерпевшие неудачу, а скорее как взвалившие на свои плечи непомерный груз.

С Достоевским дело обстоит иначе. В цикле романов от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых», решающих в принципе один и тот же круг проблем, по-моему, приоритет надо отдать первому и последнему из них. Раскольников и Иван Карамазов, пожалуй, важнейшие вехи на пути исканий Достоевского. Оба покушаются на самоубийство, од-

нако удерживаются от него. К мысли о самоубийстве побуждают их совершенные ими преступления, — разница между ними только та, что Раскольников совершил два убийства собственными руками, а Иван Карамазов убил отца руками Смердякова. Преступления совершены ими из-за решительного несогласия с несправедливым устройством всего миропорядка. Отсюда размах и накал их духовных исканий и жизненных усилий. В отличие от Тургенева и Толстого, преждевременно умертвивших любимых героев в своих главнейших созданиях, чтобы достигнуть преобладания созидания над отрицанием, Достоевский, в стремлении к той же цели, дает право своим любимым героям на продолжение жизни. Ибо если бы он заставил преждевременно умереть Раскольникова, как и Ивана Карамазова, то они бы умерли как преступники.

В художественном творчестве дело решает соединение момента как частицы времени, неповторимой и необратимой, со временем в целом как непрерывностью. Но даже у величайших художников заметны отклонения в ту или иную сторону. С Пушкиным не могло этого случиться. С одной стороны, он непрестанно напоминает о своей преданности мгновению, значит, возлагает на себя обязательство представить каждый переживаемый момент — им самим, его народом и всем человечеством — во всей неповторимости и необратимости, а с другой — вписать его в раму непрерывности и неразделимости движения исторического процесса.

Как бы там ни было, то есть какие бы различия ни существовали между великими художниками, по крайней мере нового времени, все они исходят в своем творчестве из известных теоретических предпосылок, в том числе из задач, решаемых эпохой. Это относится даже к таким гигантам, как Шекспир и Гёте. В шекспировских исторических хрониках, утверждает Гёте, под видом римлян древнего времени изображаются современные Шекспиру англичане. Такой художественный принцип полностью оправдывается у Гёте. Отсюда следует, что он и сам придерживался его. Вдобавок гётевская художественная гениальность осложнена, вернее, отягощена различными философскими построениями.

На примере Пушкина с особенной наглядностью убеждаемся в том, что художественное постижение мира по природе своей является самым непредвзятым. Блистательны рассуждения на эту тему Льва Толстого. Очевидно, причина здесь в том, что Толстой столько же стремился поставить свое искусство на служение задачам, не заключенным в нем самом, сколько и настаивал на полной его раскованности. Он не раз предупреждал философа и литературного критика Н. Н. Стрехова

относительно безличной манеры, характерной для его сочинений. И объяснял это тем, что Страхов, обставляя свои суждения всяческими теоретическими построениями, прятал в них свое личное отношение к вещам, о которых писал. Особенно замечательно в этом отношении письмо Толстого к Страхову от 5 мая 1875 года: «Бывают души, у которых одни двери — прямо в жилые комнаты. Бывают большие двери, маленькие, настежь и запертые, но бывают с сенями и с подвальными и парадными лестницами и коридорами. У вас сложные коридоры, но апартаменты хорошие — и, главное, я их люблю. И всегда желал проникнуть в них». Но, увы, это было не так просто. Слишком уж боялся Страхов открыть свою душу. А Толстой такая скрытность не нравилась в людях: «Вы всегда говорите, думаете, пишете об общем — объективны. И все мы это делаем, но ведь это только обман, законный обман, обман приличия, но обман вроде одежды. Объективность есть приличие, необходимое для масс, как и одежда: Венера Милосская может ходить голая, и Пушкин прямо может говорить о своем личном впечатлении. Но если Венера пойдет голая и старуха кухарка тоже, будет гадко. Поэтому решили, что лучше и Венере одеться. Она не потеряет, а кухарка будет меньше безобразна». Люди пошли, продолжает Толстой; «на этот компромисс, мне кажется, и в умственных произведениях». Отсюда — «крайности уродства». Между тем «мы привыкли». «Мы» — но не Пушкин. Исключение сделано для одного только Пушкина. По органичности и естественности (гения) Пушкина Толстой ставит его рядом то с одним только Гомером, то с Сервантесом и Рабле, а по красоте творчества уподобляет Венере Милосской, поскольку красота такого рода не нуждается ни в каких условностях.

Но что, собственно, значит — «Пушкин прямо может говорить о своем личном впечатлении»?

Очевидно, то, что Пушкину от природы дан был дар представлять вещи в их истинном виде. Это сделалось его страстью и судьбой. Не зная никаких других забот, кроме заботы, чтобы его поэзия в полном смысле отвечала своему предназначению, он тем самым принял на себя обязательство откликаться буквально на все, с чем так или иначе сталкиваются люди в этом мире, осуществляя себя, ибо иного пути постигнуть их не существует. Иначе говоря, уже юный Пушкин относится к поэтическому творчеству как к средству прозрения судеб мира в целом и каждого человека в отдельности; о чем потом, уже в зрелые годы, с невиданной в мировой поэзии силой скажет он в своем знаменитейшем «Пророке».

О Рафаэле кем-то было сказано, что если бы он родился без рук, то все равно был бы величайшим художником. Это можно выразить по-другому: художественное дарование Рафаэля как бы предшествовало его человеческому опыту.

Так было и с Пушкиным. Он вступал в область поэтического творчества, еще только формируя, если так можно сказать, первую фазу своего изначального отношения к миру. Он уже стал потенциально поэтом, еще не написав ни одного стихотворения. Он превращался в поэта, превращаясь в самого себя. Ему нужны были стихи, чтобы стать собою. И это стало принципом его творчества. Он и в дальнейшем писал прежде всего и главным образом «для себя». Но писать «для себя» не значит ли выверять собою все, о чем бы ты ни писал?! Отсюда особое отношение к себе, уверенность, что ты, как явление единичное, представляешь собою целое, служишь ориентиром для целого, ибо оно всегда одновременно в некотором роде и разрозненность. Ведь и в самом деле, нет человека вообще, есть только конкретный человек, отличный ото всех других, что и означает и общность и разность людей. Поэт вмещает в себя те и другие их качества, поэтому, говоря о себе, говорит о каждом из нас, но при этом и обо всех, вместе взятых. Таково представление у Пушкина о себе как о поэте, пишущем «для себя», а потому и для всех.

Пушкин с детства оказался в самых счастливых обстоятельствах для формирования своего дарования. В великолепной библиотеке его отца были представлены лучшие французские и русские авторы. Что касается последних, многие из них часто бывали в доме Пушкиных. Слово «поэт» не было для Пушкина, еще ребенка, отвлеченным понятием. Он не только читал других поэтов, но и слышал, как они сами читают свои стихи. Все это оказывало огромное влияние на него. Огромное, но не исключительное. Решающим фактором было его собственное дарование.

О самой природе поэзии Пушкин знал больше, чем какой-либо другой гениальный поэт мира, так как она для него была всем.

В своем первом опубликованном стихотворении «К другу стихотворцу», как установлено, пятнадцатилетний Пушкин обращается к Кюхельбекеру, наставляя своего друга, которого так любил и над которым так подшучивал, чтоб тот не спешил «оседлать упрямого Пегаса», не гнался за лаврами «опасною стезей», воспевая «ручьи, леса, унылые могилы». Пушкину уже известно, несмотря на отсутствие у него какого бы то ни было

поэтического опыта, что путь поэта усеян не розами, а шипами от них. Но он ставит себя в щекотливое положение тем, что, уговаривая друга не писать стихов, сам пишет свое обращение в форме стихотворения, которое к тому же было его первым стихотворением. На то он и был Пушкиным. Изумительно его пояснение, советуя другу отказаться от стихов, он сам в своем обращении решил воспользоваться средствами стиха. Он напоминает об отношениях попа с мирянами. С амвона поп наставлял мирян не употреблять спиртного. Между тем миряне однажды встретили на улице самого попа изрядно подвыпившим и, увидев его в таком состоянии, спросили его: как же так — нас учишь избегать хмельного, а себе позволяешь это? Поп не смутился. Видите ли, находясь на амвоне, он исполняет, что и положено ему в этот час, а сняв с себя поповское убранство, поступает как заблагорассудится. Тут же довольно отчетливо прорезывается пушкинская формула: «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон» — в ироническом, конечно, плане. Если повернуть ее на житейский лад, то получится, что как для попа необязательно в быту следовать своей проповеди с амвона, так и поэт, меряя людей самой высокой меркой в своей поэзии, как человек оставляет за собой право не сверять с ней свой образ жизни. Будь иначе, его человеческое поведение было бы сковано. Да ведь и все остальные люди, преклоняясь перед гениальными поэтами, далеко не всегда поступают соответственно духу их поэзии. Было бы так, грешные люди давным-давно превратились бы в святых, а грешная земля — в рай небесный.

Лучшие из стихов Пушкина-лиценста — о назначении поэта и сущности поэзии. В каждом из них Пушкин предстает не просто иначе, нежели во всех остальных, но будто совершенно по-новому. Другие поэты, в том числе и великие, начинают обычно с того, что ищут себя, а когда находят, движутся вперед, исследуя свою натуру, — все ту же, выявляя в ней новые и новые возможности. Потому в своих произведениях, сколь бы различными ни были они, каждого из них так легко узнать. Великолепно суждение Льва Толстого на сей счет: когда мы берем в руки книгу еще неизвестного нам автора, то хотим узнать из нее прежде всего, что это за человек, чем отличается от всех других людей и что нового может сказать нам о том, «как надо смотреть на нашу жизнь», в случае же обращения к книгам уже известных нам авторов, «вопрос уже не в том, кто ты такой», но в том, «что можешь ты сказать мне еще нового? с какой новой стороны теперь ты осветишь мне жизнь?».

К Пушкину такой критерий практически неприменим, потому как в каждом следующем своем произведении он предста-

ет перед нами как совсем незнакомый нам автор. Тему эту впервые поставил Гоголь, доказывавший, что, тогда как все другие поэты неизменно оставляют в своих стихах, как бы они ни различались между собою, неизгладимый отпечаток своей личности,— Пушкин в своем творчестве будто полностью преодолевает собственную личность, отчего разные его произведения не обнаруживают общности между собой. Эта мысль Гоголя прочно вошла в пушкиноведение. Ее развивал также и Достоевский. Живет она и в работах пушкинистов нашего времени. Такой замечательный исследователь русской классической литературы, как А. В. Чичерин, писал, что «если бы неизвестно было, кто написал «Подъезжая под Ижоры...» и кто написал «Пророка», то невозможно было бы догадаться, что это — произведения одного автора...». Конечно, Пушкин бесконечно многообразен, и не только в стилистическом, но, я бы сказал, прежде всего в духовном отношении. А источник всему — его личность, свидетельствующая о неисчерпаемом ее внутреннем богатстве, значит о целостности и единстве. Кстати, «Подъезжая под Ижоры...» не является какой-то случайностью для Пушкина, но преломляет особую линию в его поэзии, и это, думаю, станет совершенно ясно, если вспомнить, например, «Признание» («Я вас люблю, — хоть я бешусь...»). Ведь и в такого рода стихотворениях Пушкина со всей силой чувствуется беспредельная глубина проникновения в наше бытие и в нас самих, какая свойственна одному только Пушкину: мир наш так же заманчив, как и обманчив, и только такой поэт, как автор «Пророка», может позволить себе, славя его в общем, постоянно подшучивать над ним. Вот упомянутое нами стихотворение:

ПРИЗНАНИЕ

Я вас люблю, — хоть я бешусь,
Хоть это труд и стыд напрасный,
И в этой глупости несчастной
У ваших ног я признаюсь!
Мне не к лицу и не по летам...
Пора, пора мне быть умней!
Но узнаю по всем приметам
Болезнь любви в душе моей:
Без вас мне скучно, — я зеваю;
При вас мне грустно, — я терплю;
И, мочи нет, сказать желаю,
Мой ангел, как я вас люблю!

Отчего же это получается так? Почему же «он» не решается признаться «ей» в своей любви? Как это совершенно ясно — оттого, что не уверен в ответном чувстве. Но, с другой стороны,

раз он так жаждет признания, значит, есть же у него какая-то надежда на ответное чувство. Иначе не считал бы возможным для себя обратиться к «ней» в финале стихотворения со следующими словами:

Алина! жальтесь надо мною.
Не смею требовать любви.
Быть может, за грехи мой,
Мой ангел, я любви не стою!
Но притворитесь! Этот взгляд
Все может выразить так чудно!
Ах, обмануть меня не трудно! ..
Я сам обманываться рад!

Тут дело совсем не в стилистическом несходстве «Пророка» и «Признания», — во всяком случае, не только, даже не столько в этом: главное — как бы мы ни знали человека, он все-таки остается загадкой для нас, и потому у нас нет полной уверенности, в полной ли мере он относится к нам «так», или же — несколько иначе. Пушкин потому и стал автором «Пророка», что проник в эту тайну человека, так и остающегося для нас тайной.

А теперь «Подъезжая под Ижоры...», несколько позднее написанное:

Подъезжая под Ижоры,
Я взглянул на небеса
И вспомнил ваши взоры,
Ваши синие глаза.
Хоть я грустно очарован
Вашей девственной красотой,
Хоть вампиром именован
Я в губернии Тверской,
Но колен моих пред вами
Преклонить я не посмел
И влюбленными мольбами
Вас тревожить не хотел.
Упиваясь неприятно
Хмелем светской суеты,
Позабуду, вероятно,
Ваши милые черты,
Легкий стан, движений стройность,
Осторожный разговор,
Эту скромную спокойность,
Хитрый смех и хитрый взор.
Если ж нет... по прежнему следу
В ваши мирные края
Через год опять заеду
И влюблюсь до ноября.

«Признание» написано в 1826-м, «Подъезжая под Ижоры...» — в 1829 году. При коренном несходстве они коренным

образом и схожи между собой. Это — различные варианты одной и той же вечно повторяющейся ситуации. Человек уж так устроен, что ему невозможно без любви, как и невозможна любовь без драматической или трагической подкладки. В «Признании» причина ее более в «ней», во втором же стихотворении — более в «нем».

«Признание» Пушкина напрашивается на сопоставление, с одной стороны, с одноименным стихотворением Баратынского, написанным тремя годами раньше и вызвавшим восторженный отклик Пушкина, а с другой — с альбомным стихотворением Лермонтова, написанным четырнадцать лет спустя, в 1840 году. Стихотворение Баратынского и в самом деле великолепно.

Принципиальное его отличие от пушкинского одноименного стихотворения в том, что Баратынский уверен в полноте своих знаний тех, о ком пишет.

Притворной нежности не требуй от меня,
Я сердца моего не скрою хлад печальной.
Ты права, в нем уж нет прекрасного огня
Моей любви первоначальной.
Напрасно я себе на память приводил
И милый образ твой и прежние мечтанья:
Безжизненны мои воспоминанья,
Я клятвы дал, но дал их выше сил.

Это первая строфа, а вот последняя:

Прошай! Мы долго шли дорогою одною:
Путь новый я избрал, путь новый избери;
Печаль бесплодную рассудком усмири
И не вступай, молю, в напрасный суд со мною.
Не властны мы в самих себе
И, в молодые наши леты,
Даем поспешные обеты,
Смешные, может быть, всевидящей судьбе.

Вообще-то в «Признании» Баратынского — скорее тема расставания, нежели признания. И расставания — навеки. Потому что «он» уже до конца узнал все про себя и про «нее»: они обманулись друг в друге.

Пушкин не таков. В его «Признании» «он» и «она» еще не поняли друг друга, однако, во всяком случае, «он» остается в незыблемой надежде, что они никогда не станут чужими друг для друга и между ними непременно в той или иной форме сохранится взаимопонимание, более того — чувство взаимной необходимости.

Стихотворение Лермонтова «А. О. Смирновой» датировано 1840 годом (тогда Лермонтову было всего на год меньше, чем Пушкину, когда тот писал свое «Признание»):

В простосердечии невежды
Короче знать я вас желал,
Но эти сладкие надежды
Теперь я вовсе потерял.
Без вас — хочу сказать вам много,
При вас — я слушать вас хочу:
Но молча вы смотрите строго,
И я в смущении молчу!
Что ж делать?.. Речью безыскусной
Занять ваш ум мне не дано...
Ещё это было бы смешно,
Когда бы не было так грустно...

Суть дела сведена лишь к одной черте лирического героя — «он» не может, не способен занять ее «речью безыскусной». В результате — перед нами частный случай.

У Пушкина же все дело в загадке человеческой природы. Пушкин пишет о «них», разумея и себя, или же о себе, разумея и «их». Следовательно, пушкинская поэзия более личностна, чем чья-либо другая. Можно, пожалуй, так сказать: стихотворение «Подъезжая под Ижоры...» Пушкин писал, будто забыв о «Пророке», а между тем в обоих случаях оставался Пушкиным.

Поэтическими средствами Пушкин овладевал молниеносно. В том же 1814 году, некоторое время спустя после появления «К другу стихотворцу», все-таки перегруженного прозаизмами, появляется первое послание «К Батюшкову», которое гораздо выше по своим поэтическим достоинствам. Здесь так ощутима виртуозность, столь характерная для пушкинской поэзии. Если Кюхельбекера Пушкин отговаривает от писания стихов, то Батюшкова, напротив, уговаривает продолжать поэтическую деятельность, укоряет за небрежение к своему дарованию. Все это поцятно: насколько Кюхельбекер как поэт вызывал сомнения у Пушкина, настолько же он ценил выдающийся поэтический талант Батюшкова. Тут важно другое: забота Пушкина об общем состоянии русской литературы. Он думает главным образом о том, как скажется на ней прилежание одного (Кюхельбекера) и нерадивость другого (Батюшкова).

Конечно, и в послании «К Батюшкову», особенно в его первой половине, чувствуется еще недостаточная опытность пушкинского пера. Вторая половина много сильнее. Она изобилует афористическими изречениями. Вот одно из них, самое главное:

Поэт! в твоей предметы воле...

Это уже чисто пушкинское отношение к поэту и к поэзии: поэт постольку исполняет свое предназначение, поскольку обладает властью располагать изображаемые предметы в поряд-

ке, какой соответствует их внутренней природе и в то же время гармонирует с природою его дарования. Иначе сказать, за поэтом устанавливается право строить свой особый, поэтический мир, с его особенными закономерностями, которые бы, даже при известном, на первый взгляд, удалении от закономерностей реального мира, по-новому бы погружали нас в него.

Пушкину, таким образом, представляется, что высшая цель поэта — представить нам мир в том виде, как он предстает только перед его собственным дарованием. Первое послание «К Батюшкову» заканчивает Пушкин общим очертанием судьбы поэта:

Но что! .. цевницею моею,
Безвестный в мире сем поэт,
Я песни продолжать не смею.
Прости — но помни мой совет:
Доколе, музамн любимый,
Ты пиэрид горншь огнем,
Доколь, сражен стрелой незримой,
В подземный ты не снидеши дом,
Мирские забывай печали,
Играй; тебя младой Назон,
Эрот и грашни венчали,
А лиру стрелл Аполлон.

Вот каков удел поэта, согласно представлению пятнадцатилетнего Пушкина: раз вступив на поэтическую стезю, если она истинное призвание твое, ты уже должен следовать по ней, доколь не снидеши «в подземный дом». Отсюда выводится Пушкиным закон о единстве пути поэта, чтобы уже в начале своем поэт прозревал все, что предстоит ему испытать до конца дней.

Скажут: если так, поэтическое творчество возводится как бы в ранг некоего монашеского ордена, в результате поэт делается невольником своего дара. В действительности происходит нечто обратное. Верность поэта своему дару начисто отрицает всякие принуждения к творчеству. Лишь в этом случае поступает он только в зависимости от того, каким сейчас является, не связывает себя никакими прежними обязательствами.

Год, всего только один год спустя после первого послания «К Батюшкову» Пушкин пишет большое стихотворение, скорее небольшую поэму, под названием «Городок», в которой, кажется, впервые прорезаются мотивы «Памятника», — за двадцать лет до его написания.

Ах! счастлив, счастлив тот,
Кто лиру в дар от Феба
Во цвете дней возьмет!

Как смелый житель неба,
Он к солнцу воспарит,
Превыше смертных станет,
И слава громко грянет:
«Бессмертен ввек пиит!»

Нет, не слава нужна Пушкину, а сознание бессмертия своего дела. Слава закабальет поэта, делает его зависимым от тех, кто ему ее создает, пускай даже из самых лучших побуждений. Иное дело — собственное сознание своего бессмертия: оно как раз и предохраняет поэта от каких-либо принуждений в творчестве, ибо делает его внутренний мир вполне самостоятельным. В самом деле, раз он посредством своих творений причастен к бессмертию, его уже не сбить с избранного им пути никакими славословиями.

Но мне ль бессмертьем льститься? . .
До слез я спорить рад,
Но бьюсь лишь об заклад,
Как знать, и мне, быть может,
Печать свою наложит
Небесный Аполлон;
Сияя горним светом,
Бестрепетным полетом
Взлечу на Геликон.
Не весь я предан тленью;
С моей, быть может, тенью
Полунощной порой
Сын Феба молодой,
Мой правнук просвещенный,
Беседовать придет
И мною вдохновенный
На лире вздохнет.

Надо быть тлухим, чтобы не услышать в приведенных строках предвестие «Памятника»: «Не весь я предан тленью».

Пушкин с самого начала своего движется к «Памятнику», как и к другим своим шедеврам, но всякий раз вполне выражает себя, почему он как бы весь в каждом своем создании.

Еще два года спустя, уже в 1817 году, написал он такую знаменательную строфу («В альбом Илличевскому»):

Ах! ведает мой добрый гений,
Что предпочел бы я скорей
Бессмертию души моей,
Бессмертие своих творений.

Надо совершенно не понимать Пушкина, чтобы истолковать его беспокойство о бессмертии своих творений в эгоистическом смысле — так, дескать, ему хотелось, чтобы имя его осталось в веках. Я не отрицаю, что он хотел и этого. Но только потому,

чтобы сами его стихи, вообще все его творчество навсегда, так сказать, навеки сделалось необходимым людям. А это могло произойти лишь при условии, что в своих творениях он запечатлеет нас, вообще людей, в нашей непреходящести, при всей нашей сиюминутности.

Благодаря указанным особенностям пушкинской гениальности весь мир предстает в его творчестве как своего рода открытая книга. А кого не покорит она, если сознающий себя собою сознает и свою нераздельность с этим миром?

В лицейских стихах Пушкина разворачиваются перед нами представления о назначении и судьбе поэта как преломление в его творчестве судьбы всего мира со всеми ее превратностями. Никакой строгой последовательности в развитии указанной темы при этом не соблюдается. Сегодня поэт может сказать о том же, о чем говорил вчера, как бы и совсем по-другому. А вообще для него, как сказано в «Послании к Юдину», не существует ни *вчера*, ни *завтра* — существует только сегодня. Но и в самом деле человек живет только сейчас. Такой подход к человеку — тоже способ отстаивания права человека на свободу поступка, мысли, чувства. Свободно поступает, мыслит, чувствует лишь тот, кто не связывает себя ни вчерашним, ни завтрашним днем. Но какая вера для этого требуется в собственную натуру! Дело не только в свободе выбора, но также и в том, чтобы выбор этот отражал подлинность природы, мерой для которой является ее человеческое достоинство. Пушкин ведет себя и в жизни, и в стихах то так, то этак, но непременно оставаясь Пушкиным. Один раз соблазняет людей обманами, а потом вдруг резко обрушивается на обманы. Вот вам:

Ах, обмануть меня не трудно!..
Я сам обманываться рад!

«Признание», 1826

Мужайся ж, презирай обман,
Стезю правды бодро следуй!..

«Подражание Корану», 1824

Ибо в одних случаях обманы выглядят надеждами, без которых нам не прожить, а в других — оправданием забвения своих человеческих обязательств. Правда тоже не всегда спасительна. Иной раз и пагубна, — например, когда указывает на наше бессилие перед обстоятельствами, выставляя его как решающее наше качество. Стихи Пушкина, каким бы ни было их содержание, возвышают нас в наших собственных глазах, и при самом строгом отношении нас к нам самим.

Таким был Пушкин уже в 16 лет.

Он примеривает свой лик к лику жизни, однако, вероятно, в такой же степени и лик жизни к собственному лику. Его величие прежде всего в чувстве абсолютной подлинности своей натуры. Он радуется и грустит, как только может радоваться и грустить всякий человек, не отступая от своей человечности. В жизни человека радости чередуются с моментами грусти, и если человек остается человеком, то и грусть не подавляет его, более того, он, и в ней «находит наслажденье».

В стихотворении «Вода и вино», принадлежащем шестнадцатилетнему Пушкину, мастерство, я бы сказал, вполне пушкинское.

Люблю я в полдень воспаленный
Прохладу черпать из ручья
И в роще тихой, отдаленной
Смотреть, как плещет в брег струя.
Когда ж вино в края поскачет,
Напаясь в чаше круговой,
Друзья, скажите, — кто не плачет,
Заране радуясь душой?

Да будет проклят дерзновенный,
Кто первый грешною рукой,
Нечестьем буйным ослепленный,
О страх! .. смешал вино с водой!
Да будет проклят род злодея!
Пускай не в силах будет пить
Или, стаканами владея,
Лафит с цимлянским различить!

В пушкинских проклятиях злодею, посягнувшему на смешение вина с водой, слышатся проклятия всем тем, кто уклоняется от истинного к подделкам. Особенно губительны они в поэзии, потому что под поэзией мы разумеем высочайшую человечность. В этом ее всеисилие. Она всеисильна, поскольку не берет на себя иных функций, помимо заключенных в ней самой. Человек так же всеисилен, если только он ничего не хочет кроме того, что делает его человеком.

Здесь мне видится та трудность, с которой встречался Пушкин, когда стремился определить, что такое счастье. И в самом деле, счастливого человека нельзя себе представить иначе нежели как достигнувшего того предела, который вроде и переступать более ни к чему. А между тем люди рвутся к счастью — все вперед и вперед. Проблема счастья занимала Пушкина, пожалуй, больше, чем какого-либо другого великого поэта. Ибо у пушкинского человека обычно нет никакой, так сказать, сверхзадачи, которой потом наделяют своих героев Достоевский и Толстой. У самого Пушкина как человека тоже была

тяга к уклонению от сверхзадач. Такой именно путь всего острее ставит перед человеком вопрос о личном счастье. Надо полагать, под счастьем Пушкин понимал осуществление всех надежд, какие только могут быть у человека, достойного своего призвания. Он ведь хочет так мало. Однако и при малых желаниях мало кому удается, чтобы все они сбылись. Ведь жизнь человеческая просто невозможна без неожиданностей, ну, скажем, прежде всего без каких-либо потерь. На любую же из них нельзя закрыть глаз, не увеча себя. Искусство жить, говорят, — искусство забывать. Но столь же верно утверждение противоположного порядка: искусство жить — в умении помнить обо всем пережитом. Беда тому, кто даст беде раздавить себя. Но не в лучшем положении оказывается и тот, кто, пережив беду, старается вычеркнуть ее из своей памяти. Оба лишают себя полноты чувств, необходимой человеку. Когда она есть, ему не страшны любые невзгоды. Такой человек, как сказано юным Пушкиным, испытывает наслажденья и «на пути грозящих бед». Меланхолия в пушкинских стихах, начиная с лицейских, скорее поднимает душу, чем угнетающе действует на нее.

О том говорит хотя бы такое стихотворение 1815 года, как «Слеза»:

Вчера за чашей пуншевой
С гусаром я сидел
И молча с мрачною душою
На дальний путь глядел.

«Скажи, что смотришь на дорогу? —
Гусар мой спросил. —
Еще по ней ты, слава богу,
Друзей не проводил».

К груди поникнув головою,
Я скоро прошептал:
«Гусар! Уж нет *ее* со мною! . . .»
Вздыхнул — и замолчал.

Слеза повисла на реснице
И канула в бокал.
«Дитя, ты плачешь о девице,
Стыдись!» — он закричал.

«Оставь, гусар. . . ох! сердцу больно.
Ты, знать, не горевал.
Увы! одной слезы довольно,
Чтоб отравить бокал! . . .»

Таких стихов у Пушкина-лицейста множество. «Слеза» не принадлежит к самым лучшим из них. Стихотворение «К ней» много сильнее, хотя и такого же рода. Оно написано с гораз-

до большим блеском. В нем чувствуется типичная именно для Пушкина виртуозность. Впрочем, вот оно:

Эльвина, милый друг, приди, подай мне руку,
Я вяну, прекрати тяжелый жизни сон;
Скажи... увижу ли, на долгую ль разлуку
Я роком осужден?

Ужели никогда на друга друг не взглянет,
Иль вечной тьмой покрыты дни мои?
Ужели никогда нас утро не застанет
В объятиях любви?

Эльвина, почему в часы глубокой ночи
Я не могу тебя с восторгом обнимать,
На милую стремить томленья полны очи
И страстью трепетать?

И в радости немой, в блаженствах упоенья
Твой шепот сладостный и тихий стон внимать,
И в неге в скромной тьме для неги пробужденья
Близ милой засыпать?

В этом стихотворении, несомненно, меньше сентиментальности и больше сдержанности, чем в «Слезе». Чувствуется, пожалуй, намек на истинное чувство. Но разве только намек. Страсть пока полностью отсутствует. Тем не менее изощренность формы стихотворения настойчиво требует к себе внимания. Форма — не пустяк, она — свидетельство зарождающейся активности внутреннего мира юного поэта. Пушкин остается еще стилизатором, однако его умение сказать лучше, чем говорят то же самое другие, дает нам основание предполагать наличие в нем желания сказать о другом, принадлежащем только ему одному. Но пока еще не вполне чувствует он в себе способность по-своему выговорить свое.

Для нас, утверждающих, что Пушкин начался именно уже как Пушкин, вопрос о характере пушкинской лицейской лирики приобретает особое значение: либо она подтверждает нашу мысль, либо опровергает. Я уверен, что подтверждает. Остановлюсь на двух противоположных мнениях о ней — мнении Белинского и мнении Тьнянова.

Начну в порядке, обратном хронологическому, — с Тьнянова, а не с Белинского. В противоположность Белинскому, считавшему раннюю лирику Пушкина ученической, Тьнянов утверждает, что Пушкин, будучи еще лицеистом, был, как он выражается, уже «законченным поэтом». Конечно же, это неверная мысль. Я бы назвал ее своеобразным формалистическим трюком. Хотя, вместе с другими нашими литературоведа-

ми, признаю большие заслуги за Тыняновым как пушкинистом. Особенно ценна его теория о развитии литературных жанров у Пушкина: Собственно, в Пушкине и ценит Тынянов прежде всего его жанровые открытия. Пушкин словно в основном и занят был этим, причем так стремительно овладевал различными литературными жанрами, перерабатывая их на свой лад, что к 30-м годам будто полностью исчерпал эту свою задачу. Все это, как получается по Тынянову, обернулось для Пушкина катастрофой. По исчерпанию всех жанров Пушкину как бы уже больше и не оставалось места в непосредственно литературном процессе, в связи с чем он будто вынужден был обратиться к научным и публицистическим жанрам. Неудивительно, что для Тынянова уже Пушкин-лицеист — законченный поэт: будучи еще поэтом лицейского периода, Пушкин будто ограничивал свою роль стилизаторством и, достигнув совершенства в этой сфере, достиг и степени законченности. Несостоятельность такого построения очевидна сама по себе и не требует особого разбора.

Белинский, в общем оценивая лицейские стихи Пушкина как ученические, преследует совсем другие цели. Он видит в них этап на его пути к великим художественным открытиям. Для Белинского важнейшая проблема — как Пушкин стал великим русским поэтом, положившим начало новой русской литературы. По его определению, Пушкин преимущественно поэт формы, задача которого сводилась главным образом к сращению художественных средств, выработанных западноевропейскими литературами на протяжении веков, с русским содержанием. При таком подходе к делу Белинский и должен был увидеть в Пушкине ученика великих западноевропейских поэтов и писателей, а также своих соотечественников, вступивших на этот путь раньше его и проложивших ему дорогу для его открытий. Этим и вызван интерес Белинского к пушкинским лицейским стихам. Он видит в них прежде всего отражение всего пути русской литературы в ее сближениях с литературами Запада, подробно проследживает моменты, где Пушкин, еще не поднимаясь на уровень своих предшественников в самом поэтическом сближении с русской действительностью, достигает больших успехов в технике стиха. Порою Белинский идет дальше этого, отмечает в лицейской лирике Пушкина пробуждающуюся поэзию, на которую еще нет и намека у его учителей. Но в целом настаивает на ее ученическом характере. Между тем, являясь еще ученической, она одновременно и самостоятельна, причем нередко в большей степени, чем та, которую берет за образец.

Чем более вчитываешься в лицейскую лирику Пушкина, тем яснее становится, что в недостаточном внимании к ней — одна из глубоких причин наших пробелов в изучении пушкинского наследия и пушкинской личности. С нее, в конце концов, начался Пушкин, проявив уже в ней основные признаки своего могучего дарования, пускай и в неразвитом состоянии. Обходя ее, мы обходим корни, из которых выросли титаническая личность Пушкина и его титаническая поэзия. Обходить ее — это все равно, как если бы мы стали обходить дневники молодого Толстого, изучая его великие романы.

Хотя Белинский высказал много очень важных положений о пушкинской лицейской лирике, однако при этом свел ее смысл к ученичеству, и отсюда некоторая его нечувствительность к динамике пушкинской поэзии в целом, к особенностям самой личности поэта, тем самым и к его судьбе.

Так, стихотворение 1821 года «К моей чернильнице» относит он к лицейской лирике. И уж совсем странно, что и оду «Кто из богов мне возвратил...», написанную Пушкиным в 1835 году, также причислил к лицейским стихотворениям. Показательна его неуверенность при оценке «Желания» (1816), одного из шедевров лицейской лирики Пушкина:

Медлительно влекутся дни мои,
И каждый миг в унылом сердце множит
Все горести несчастливой любви
И все мечты безумия тревожит.
Но я молчу; не слышен ропот мой;
Я слезы лью; мне слезы утешенье;
Моя душа, плененная тоской,
В них горькое находит наслажденье.
О жизни час! лети, не жаль тебя,
Исчезни в тьме, пустое привиденье;
Мне дорого любви моей мученье —
Пускай умру, но пусть умру любя!

Белинский делает вывод, что в этом небольшом стихотворении молодого Пушкина «уже виден будущий Пушкин — не ученик, не подражатель, а самостоятельный поэт». О том, в чем его самостоятельность, — ни слова.

Более определенно сказано Белинским о стихотворении «Товарищам», называвшемся также «Прощанье»:

Разлука ждет нас у порогу,
Зовет нас света дальний шум,
И всякий смотрит на дорогу
С волненьем гордых, юных дум.

Иной, под кивер спрятав ум,
Уже в воинственном наряде
Гусарской саблею махнул —
В крещенской утренней прохладе
Красиво мерзнет на параде
И греться ходит в караул;
Иной, рожденный быть вельможей,
Не честь, а почести любя,
У плута знатного в прихожей
Покорным шутом зрит себя. . .

Как пишет Белинский, в стихотворении «Товарищам» — «все ново»: «и стих, и понятие, и способ выражения», «все имеет корнем своим простой и верный взгляд на действительность, а не мечты и фантазии, облеченные в прекрасные фразы».

Стихотворение «Товарищам» и в самом деле — важная страница в развитии Пушкина. Однако его мотивы были у Пушкина и прежде, вообще с самого начала.

Прочтем первую половину послания «Князю А. М. Горчакову» (1814):

Пускай, не знаясь с Аполлоном,
Поэт, придворный философ,
Вельможе знатному с поклоном
Подносит оду в двести строф;
Но я, любезный Горчаков,
Не просыпаюсь с петухами,
И напыщенными стихами,
Набором громозвучных слов,
Я петь пустого не умею
Высоко, тонко и хитро
И в лиру превращать не смею
Мое — гусиное перо!
Нет, нет, любезный князь, не оду
Тебе намерен посвятить;
Что прибыли соваться в воду,
Сначала не спросившись броду,
И вслед Державину парить?
Пишу своим я складом ныне
Кой-как стихи на именины.

Таким образом, утверждение Белинского, что лишь в стихотворении 1817 года, написанном восемнадцатилетним Пушкиным, в Пушкине, дотоле остававшемся будто бы только учеником, «уже виден будущий Пушкин», нуждается в серьезном уточнении. Пушкин сразу предстал перед нами как Пушкин, при всех нехватках мастерства, да и других не менее важных качеств. Недаром в послании «Князю А. М. Горчакову», принадлежавшем пятнадцатилетнему Пушкину, юный поэт гордо заявляет:

Пишу своим я складом ныне. . .

Разумеется, отличие восемнадцатилетнего Пушкина от того, каким он был в 15 лет, бросается в глаза, однако это не должно мешать нам заметить общность между тем и другим Пушкиным. Существенно, что и в 15 лет Пушкин обращается к одной из решающих своих тем — к теме о конечном пути каждого из нас.

Вероятно, Белинский увидел в этом некоторую литературшину. Возможно, это и так. Нельзя только забывать, что никакие литературные заимствования не мешали Пушкину оставаться Пушкиным. Хотя наставления Пушкина князю-однокашнику поэтически недостаточно умелые, зато по смыслу удивительно пушкинские.

Как показывает история стихотворения «Желание», оно было дорого и самому Пушкину. При подготовке к печати в 1825 году своей лицейской лирики он подверг переработке и это стихотворение, наряду с некоторыми другими. Правда, вся переработка свелась к исключению первых пяти строф, то есть к сокращению почти в два раза. Переработать-то переработал, но и в новом виде печатать не стал. И возникают такие вопросы: в чем смысл переработки стихотворения? Почему Пушкин не напечатал его в переработанном виде? Нам остается только гадать по тому и другому поводу. Причина переработки, очевидно, та, что к первым пяти строфам Пушкин относился лишь как к увертюре, которая скорее затемняет основной смысл стихотворения, чем проясняет его. Отбрасывая их, он отбрасывал разъяснение причин своего душевного состояния, чтобы тем ярче обнаружить само по себе душевное состояние. А в результате стихотворение в сокращенной редакции выставляет антиномичность Пушкина в ее крайне заостренной форме. Он льет слезы не от какого-либо горя, случившегося с ним, а лишь оттого, что слезы эти, как беспричинные, утешают его, — он «в них находит горькое наслаждение»; он мучается от любви, но в том-то и бесценность ее, что она доставляет муку; ему, собственно, любовь для того и нужна, чтобы мучиться ею; наконец, если он жаждет смерти, так не потому, что просто надоело жить, а потому, что это будет смерть от любви: «Пускай умру, но пусть умру любя!»

Пушкин стремится придать парадоксам единство и равнозначность. Столько же ценит в человеке нарушение меры, сколько и отстаивает меру, ибо если мера неподвижна, то превращается в закостенелость; а если оборачивается неизменными и непрерывными нарушениями, то уже и теряет собственную природу, то есть становится игрой в безмерность.

Вывод получается обратный тому утверждению, согласно которому юный Пушкин опережал себя самого своими средств-

вами: он-де уже все мог сказать, но ему-де почти еще нечего было говорить.¹ У юного Пушкина мы наблюдаем скорее недостаток в средствах или же во владении ими, чем в поэтическом содержании. Впрочем, здесь требуется большая отчетливость мысли. Пушкин-лицеист располагал и великолепным умением — умением прелестно выражать свою поэтическую сущность, однако он, как и все люди вообще, как и каждый из нас, людей обыкновенных, отставал в своем умении справляться с уже так или иначе, осознанными задачами. Тут, я уверен, разгадка, почему как раз лучшие из своих ранних стихотворений Пушкин порой отказывался печатать.

Среди них «Элегия», того же 1816 года, воспринимается сразу как продолжение «Желания» и как его антипод.

Стихотворение это довольно длинное, и я не скажу, что оно блистательно по отделке. Скорее наоборот — страдает некоторой вялостью. Но все-таки при этом поражает глубиной, сложностью и гибкостью мысли, уже вполне пушкинской.

Первая половина «Элегии» воспринимается как прямое противопоставление «Желанию». Герой рассказа надеется, что в его сердце «злых страстей умолкнул глас мятежный», что дружбы «отрадная звезда» наконец прибила его к «пристани надежной». Вместе с тем он полон сочувствия к бедственным пловцам, носимым «яростной грозой». Хотя завидует тем, кто не знал любви мучений, но тут же объявляет себя счастливее их, ибо испытал радость преодоления ее цепей. Затем поворот в другую сторону:

О, что я говорил. . . несчастный!
Минуту я заснул в неверной тишине,
Но мрачная любовь таплася во мне,
Не угасал мой пламень страстный.

Покой, к которому так рвался герой «Элегии», тут же оказался ему мнимым. Конечно, любовь — «отрава наших дней», потому ее надо гнать прочь вместе с «толпой обманчивых мечтаний», но рядом и сомнение в том, что так следует поступать. Что без нее, без любви, мы сами? Неудивительно, что вслед за желанием отдать себя во власть «бесчувственной природы» — желание «заснуть в тягостных цепях» с мечтой о «сладостной свободе».

¹ В письме Б. Пастернака к Вяч. Иванову от 15 июня 1955 г. содержится утверждение: «Как иногда внутренне пуст и технически блестящ Пушкин-лицеист, как обгоняет, как опережают его средства выражения действительную надобность в них. Он уже может говорить обо всем, а говорить ему еще не о чем».

Стихотворение чисто пушкинское по мысли, при этом во многом еще не пушкинское по исполнению. Однако нет ли в таком утверждении некоторой прямолинейности? Думаю, что есть. Нельзя же представлять себе, что поэтические средства и поэтическое содержание в лицейской лирике Пушкина существуют независимо друг от друга. Следовательно, необходимо искать более диалектического подхода к этому вопросу. Ведь и то и другое исходило от Пушкина, стало быть, суть дела здесь в самой сущности его личности, «каковой была она в то время.

Пушкина, как беспредельно антиномичного художника, сразу влекло к различным крайностям и парадоксам — но ведь, разумеется, не ради игры в крайности и парадоксы, а с целью постижения с их помощью непостижимой динамичности, царящей в этом мире и в человеческой душе; там и там сплошные несовместимости, тем не менее как-то совмещаются. Мир и человеческая душа полны безмерностей, однако постоянно умеряемых и мерой и порядком. Душа самого Пушкина пока более тяготеет к безмерностям, но уже с неслыханной остротой сознает необходимость меры. И если «Желание» выражает скорее жажду безмерности, то в «Элегии», написанной сразу вслед за «Желанием», верх берет чувство меры. Но уже настолько, что почти начисто сметает потребность в безмерности, при этом — ценою растянутости и прозаизации.

Понятно, что, поддаваясь преимущественно то одному, то другому настроению, Пушкин часто пишет стихи, им же самим отвергаемые.

В лицейских стихах Пушкина, наряду с темой о назначении поэзии и поэта, важное место принадлежит таким темам, как любовь и дружба. Они тесно переплетаются между собою. Для него любовь и дружба — краеугольные камни бытия нашего. Они — и спасение наше, и пагуба для нас; естественно, что этими своими сторонами прежде всего они предстают и в пушкинской поэзии. О любви, как предмете поэтического творчества, немало говорилось здесь, а дальше эта тема потребует еще большего внимания. Обратимся к дружбе как к предмету пушкинской поэзии. Сколько связано у Пушкина с нею надежд, но, пожалуй, еще больше огорчений и разочарований. Тому свидетельство одно из лучших стихотворений этой поры «Элегия» (1817):

Опять я ваш, о юные друзья!
Печальные сокрылись дни разлуки:
И брату вновь простерлись ваши руки,
Ваш резвый круг увидел снова я.

Всё те же вы, но время уж не то же:
Уже не вы душе всего дороже,
Уж я не тот... невидимой стезей
Ушла пора веселости беспечной,
Ушла навек — и жизни скоротечной
Луч утренний бледнеет надо мной.
Отверженный судьбой несправедливой,
И ласки муз, и радость, и покой —
Я все забыл; печали молчаливой
Рука лежит над юною главой...
Перед собой одну печаль я вижу!

Обо всем этом Пушкин поведал своим друзьям, дабы отогнать от себя мысль о продолжении творчества — по той причине, что в его лире «погаснули мечтанья», а также «умер глас в бесчувственной струне». Пушкин умоляет друзей:

Умчались вы, дни радости моей!
Умчались вы — невольню льются слезы,
И вяну я на темном утре дней.
О дружество! предай меня забвенью;
В безмолвни покорствую судьбам,
Оставь меня сердечному мученью,
Оставь меня пустыням и слезам.

Стихотворение, о котором идет речь, соткано словно из сплошных противоречий. Оно решительно не поддается логическому изложению, хотя состоит преимущественно из доводов от рассудка. Поэт рад, что после краткой разлуки с друзьями вновь в их кругу. Они «всё те же», однако его сердце уж не то. Таков, говорит он, неумолимый ход времени. Если так, то почему же, спрашивается, его охватила радость при встрече с друзьями? Надо полагать, дело тут во власти воспоминаний. Но еще важнее другое: новая встреча с друзьями уяснила ему его новое отношение к ним. Себе разъясняет он все это, а не своим друзьям. Для себя находит он новую формулу своего творчества. Творить можно только в уединении, ни с кем не делясь своими замыслами. Однако само творчество требует от творца определения своего отношения к другим, выяснения различных форм человеческого общения, среди которых на одном из первых мест, рядом с любовью, дружба. Эти темы — сквозные, в каком-то смысле и определяющие в творчестве Пушкина. И чем более отвергает он их, тем сильнее тянется к ним, как и наоборот.

Пушкин, еще совсем юный, погружает своего героя, в первую очередь, конечно, самого себя, в такие бездны бытия, причем в повседневном обличии, что ему не остается ничего иного, как положиться на судьбу, при непрестанном поединке с судь-

бою. Какими бы хозяевами ни были мы над самими собою, есть что-то выше нас, что как-то возвышается над нами. И это «что-то» не что иное, как судьба. Как жизнь берет верх над смертью лишь в том смысле, что вечно продолжается, но при этом неизменно в отдельных своих воплощениях, составляющих ее единственную подлинность, и вечно прерывается, — так и человек, сколько бы ни одерживал побед над судьбой, в конце концов не может уйти от нее. Да от нее и уходить не следует, ибо судьбу необходимо представить в виде нашего предназначения. Пушкин о ней думал непрестанно, в особенности начиная с последнего года его пребывания в Лицее.

Вот его стихотворение «В альбом Илличевскому» (1817):

Мой друг! неславный я поэт,
Хоть христианин православный.
Душа бессмертна, слова нет,
Мои стихам удел неравный —
И песни Музы своенравной,
Забавы резвых, юных лет,
Погибнут смертию забавной,
И нас не тронет здешний свет!

Ах! ведает мой добрый гений,
Что предпочел бы я скорей
Бессмертию души моей
Бессмертие своих творений.

Не властны мы в судьбе своей,
По крайней мере, нет сомненья,
Сей плод небрежный вдохновенья,
Без подписи, в твоих руках
На скромных дружества листках
Уйдет от общего забвенья...
Но пусть напрасен будет труд,
Твоею дружбой оживленный —
Мои стихи пускай умрут —
Глас сердца, чувства неизменны
Наверно их переживут!

К тому же времени относится и упоминавшееся стихотворение «Товарищам». В первой его половине Пушкин говорит о честолюбивых мечтах многих своих однокашников, дороживших не честью, а почестями.

Лишь я, судьбе во всем послушный,¹
Счастливой лени верный сын,
Душой беспечный, равнодушный,
Я тихо задремал один...
Равны мне писари, улапы,
Равны законы, кивера,

¹ Но с другой стороны: «Сохраню ль к судьбе презренье...»

Не рвусь я грудью в капитаны
И не ползу в ассессора;
Друзья! немного снисхожденья —
Оставьте красный мне колпак,
Пока его за прегрешенья
Не променял я на шишак. . .

Мы властны над судьбою, она в наших руках, раз мы делаем все зависящее от нас, чтобы в полной мере стать самими собою, но она и независима от нас, хотя бы поскольку, в конце концов, с нами случается нечто неизбежное, придающее тот или иной оборот нашему бытию, так или иначе завершающее наше бытие.

Тема судьбы в пушкинской поэзии как бы синтезирует в себе все другие главнейшие темы ее, но не подменяет и не отменяет их.

Из всех, кто писал о Пушкине, наиболее глубоко проник в эту тему Белинский, особенно подробно остановившись на ней при разборе стихотворения «19 октября» (1825). Это понятно: достаточно сказать, что здесь восемь раз употреблено слово «судьба». Вообще это стихотворение привело Белинского в полный восторг. Особо он выделил заключительное четверостишие о последнем лицеисте, которому придется одному праздновать лицейскую дату. Пушкин высказывает пожелание, чтоб тот провел ее «без горя и забот». Из этих слов Белинский делает такой вывод: «Пушкин не дает судьбе победы над собою; он вырывает у ней хоть часть отнятой у него отрады. Как истинный художник, он владел этим инстинктом истины, этим тактом действительности, который на «здесь» указывал ему, как на источник и горя, и утешения, и заставлял его искать исцеления в той же сущности, где постигла его болезнь. И, право, в этой силе, опирающейся на внутреннем богатстве своей натуры, более веры в Промысл и оправдание путей его, чем во всех заоблачных порываниях мечтательного романтизма».

Прекрасные слова, прекрасна и глубока заключенная в них мысль: человек тем в большей степени овладевает собственными силами и возможностями по отношению к окружающей действительности, чем более истинно у него постижение ее, какой предстает она перед нами в данный момент. Это неоспоримо и проникновенно. Однако лишь поскольку проблема ставится в общенсторическом плане. Впрочем, и тут опасна всякая однолинейность. Мы движемся к себе самим и к окружающему нас миру, каждое мгновение меняясь и меняя свое представление о мире, который, в свою очередь, в каждый момент не совсем тот, а то и совсем не тот, каким только что был, да

и сразу его нельзя свести к какому-либо единому знаменателю. Историзм ведь и в динамичности исторической мысли.

Но поэзия — уж совершенно особенное дело. Она повернута прежде всего к отдельному человеку, к тому, вписанному в текущий момент как творящий его и творимый им. Люди не ставят неисполнимых задач, — учит марксизм. Однако вопрос в том, как сложится их путь к осуществимым задачам, в особенности каждого из них, отдельно взятого. Вот тут-то особая роль и принадлежит поэзии, вообще искусству. Человек тем полнее осуществляет свое предназначение, чем ошутимее в нем его чудодейственная творческая сила. Ибо он сам — чудо. Веря в это, он неизбежно поддается и разного рода иллюзиям. Между тем действительность беспощадна к ним. На этой почве и произрастают всевозможные конфликты. Причиной их служит неустранимый на всем историческом пути человека и человечества разрыв между дерзанием к творчеству и тяготением к устоявшемуся.

При всей глубине характеристики, данной Пушкину Белинским, она все-таки более типологична, чем индивидуальна, то есть в принципе относится ко всякому великому художнику-реалисту. Ибо каждый из них свой образ мышления и способ поведения выводит в конце концов из того, сколь глубоко проникает он в изображаемую реальную действительность. Все они, какие бы мрачные мысли ни появлялись у кого-либо из них, с надеждой смотрят на мир, окружающий нас, одновременно и творимый нами и творящий нас. Тем меньше, как это ни странно, занимает их проблема судьбы. Даже и Толстой несколько скептически относился к ней. В наброске «Четыре эпохи развития» он писал: «Интересно было мне просмотреть свое развитие, главное же хотелось мне найти в отпечатке своей жизни одно какое-нибудь начало — стремление, которое бы руководило меня, и вообразите, ничего не нашел ровно: случай... судьба!» Эти слова Толстого, по-моему, неопровержимое свидетельство его негативного отношения к понятию «судьба». Наиболее очевидными исключениями для Толстого являются, пожалуй, Анна Каренина и Хаджи-Мурат, при всем колоссальном различии между ними: оба они делают ставку не на те или иные верования свои, а прежде всего на собственные, личные качества. К ним разве несколько приближается еще Андрей Болконский. Тургенев же рисует своих основных героев главным образом как представителей известных общественных начал. Но вот в романы Достоевского судьба врывается со всей неотвратимостью, ей свойственной. Достоевский представляет своих героев либо как обделенных судь-

бой (Раскольников из «Преступления и наказания» и Аркадий Долгорукий из «Подростка»), либо как стремящихся проявить к ней умышленное своеволие, принимающих ее за сверхличную силу, предопределившую несправедливый порядок в мире (таковы Ставрогин из «Бесов», Иван Карамазов из «Братьев Карамазовых»). Однако и у Достоевского судьба предстает однозначно — лишь как стихия, враждебная человеку.

Пушкин, может быть, только он один из гениальных художников нового времени, обрисовывает судьбу во всей ее многозначности. Он изображает своих героев преимущественно как наделенных определенными личными качествами, осуществление которых и составляет главную их заботу.

Пушкин, скажем, не идеализирует ни Кавказского пленника, ни Алеко, ни даже самого Онегина, несмотря на автобиографизм этих образов. Однако у него нет и разоблачительного отношения к ним. Такова одна из решающих творческих его установок. Он усматривает главную свою задачу в изображении всякого человека на пределе его возможностей, вследствие чего довольно часто утрированных в том или ином смысле. Потому что каждый из нас живет среди других, всех остальных, и мои цели, сталкиваясь с их целями, приобретают для меня направление, в каких-то моментах, порою весьма существенных, частично или во многом неожиданное, может быть и в чем-то нежелательное для меня самого. Так возникает проблема выбора. И тут вопрос в том, насколько вольны мы сделать свой выбор и насколько навязывается он нам обстоятельствами, обманывающими нас относительно нашей самостоятельности.

Напомню эпизод из «Бориса Годунова», хотя и не вошедший в окончательный текст трагедии, но художественно совершенно отделанный, — это наставления, с которыми обращается злой чернец к Самозванцу, тогда еще Григорию:

Чернец

...Но послушай: если дело затевать так затевать...
...Ты царевичу ровесник... если ты хитер и тверд...
Понимаешь?

(Молчание)

Григорий

Понимаю.

Чернец

Что же скажешь?

Григорий

Решено:
Я — Дмитрий, я — царевич.

Чернец

Дай мне руку: будешь царь.

Слова-то какпе, боже мой!

Подспудный смысл их — провокация, а на самом деле звучат они как благословение на высший подвиг.

Пушкинна всегда тянуло к изображению лиц авантюристического склада, ибо сквозь их судьбы особо ощутимо проступает подноготность нашей жизни, сложность и запутанность человеческих душ и всей человеческой истории. Потому он, по своему, был чрезвычайно склонен к изображению характеров авантюристов, что не мешало, а способствовало тому, чтобы выставлять их в самом подлинном их виде. Тот же Самозванец для него «храбр, великодушен и хвастлив», увлекается «несбыточными замыслами», однако ради политических соображений идет на такое преступление, как отречение «от своей веры», то есть от своего отечества.

Герон Пушкинна — люди риска, значит и судьбы, предстающей перед нами в виде двуликого Януса; с одной стороны, эти герон как бы обнажают наши предназначения, с другой же — внушают столь малую вероятность осуществимости их. Дубровский, поступив на службу в качестве француза-учителя к помещику Троекурову, чтоб отомстить ему за его злодеяние, влюбляется в его дочь, а встретив ответную любовь с ее стороны, в конце концов, когда все его расчеты рухнули, открывается ей, кто он: «Думайте иногда о Дубровском, знайте, что он рожден был для иного назначения. . .»

Он мог бы не делать этого признания, но не в нравах героев Пушкинна скрывать свои имена, чем бы это им ни грозило. Они не желают оставаться анонимами, потому что аноним нигде, ничего не добьется. Между тем жизнь так устроена, что и без анонимности иной раз не обойтись, но она приемлема, поскольку принимают ее не более как временную меру.

С самого начала своего Пушкинна резко сталкивает изображаемых лиц, начиная с лирического героя (то есть с самого себя), с окружающим его миром, препятствующим ему в обнаружении и осуществлении своих возможностей, в чем как раз и состоит смысл нашего бытия. Мы есть, поскольку утверждаем себя, кем действительно являемся, и в этом наше высшее наслаждение, какими бы горестями ни сопровождалось оно. На пути нашем к самоосуществлению встречаемся мы с судьбою

нашей, вернее — этот путь и есть судьба наша. Пушкин смело и решительно шел навстречу ей начиная с юных своих лет, почему и стал буквально человеком рока. Вначале, однако, он порою как бы предостерегал себя от столкновений с судьбою и в этих случаях пытался укрыться в тени эпикурейства.

Вот «Гроб Анакреона» — стихотворение 1815 года, охотно печатавшееся Пушкиным в прижизненных изданиях:

Здесь он в зеркало глядится,
Говоря: «Я сед и стар,
Жизнью дайте ж насладиться;
Жизнь, увы, не вечный дар!»
Здесь, подняв на лиру длани
И нахмуря важно бровь,
Хочет петь он бога брани,
Но поет одну любовь.
Здесь готовится природе
Долг последний заплатить:
Старец пляшет в хороводе,
Жажду просит утолить.
Вкруг любовника седого
Девы скачут и поют;
Он у времени скупого
Крадет несколько минут.
Вот и музы и хариты
В гроб любимца увели;
Плющем, розами увиты,
Игры вслед за ним пошли. . .
Он исчез, как наслажденье,
Как веселый сон любви.
Смертный, век твой привиденье:
Счастье резве лови;
Наслаждайся, наслаждайся;
Чаще кубок наливай;
Страстью пылкой утомляйся
И за чашей отдыхай!

Это одно из самых эпикурейских стихов Пушкина-лиценста, но и оно далеко от чистого эпикурейства, так как проникнуто глубокой горечью по отношению к нему. В других стихах такого рода еще больше этой горечи: «пускай умру, но пусть умру любя», «я вяну, гибну в цвете лет, но исцелиться не жаляю» и т. д.

В юном Пушкине исключительно велико желание проникнуть в самую глубину природы человеческой, в ее изначальные качества, каждое из которых противоречит всем другим, но тем более немислимо без них, как и они без него. Юному Пушкину такая задача была уже вполне доступна. Несмотря на это, нередко он не находил для выражения всего этого достаточных средств. Едва ли не самый показательный пример тому послание «К Каверину», написанное в 1817-м и перера-

ботанное в 1825 году. Переработка свелась к сокращению в два раза (из 31 строки оставлено 16) да к замене всего одного слова: было — «гусарские» грехи, стало — «счастливые». В результате получился в полном смысле пушкинский шедевр:

Забудь, любезный мой Каверин,
Минутной резвости нескромные стихи,
Люблю я первый, будь уверен,
Твои счастливые грехи.
Всё чередой идет определенной,
Всему пора, всему свой миг;
Смешон и ветреный старик,
Смешон и юноша степенный.
Пока живется нам, живи,
Гуляй в мое воспоминанье;
Молись и Вакху и любви.
И черни презирай ревнивое роптанье;
Она не ведает, что дружно можно жить
С Киферой, с портником, и с книгой, и с бокалом;
Что ум высокий можно скрыть
Безумной шалости под легким покрывалом.

Какой вывод можно сделать из всего этого? Тот, что еще в детских, тем более в юношеских стихах Пушкин пробивался к тому состоянию своему, которое приобретет в зрелом возрасте. Он, следовательно, обладал способностью представлять всего себя, в каком бы возрасте ни находился. Но от этого тем отчетливее чувствовал и сознавал всю прелесть и всю трудность каждого своего возраста: еще бы — быть только таким, каков сейчас, и одновременно ощущать в себе качества всех своих возрастов, как прошедших, так и предстоящих.

Во время работы над шестой главой «Евгения Онегина» Пушкину не было еще двадцати семи, а он между тем как бы пугает себя приближением своего тридцатилетия:

Познал я гласных желаний,
Познал я новую печаль;
Для первых нет мне упований,
А старой мне печали жаль.
Мечты, мечты! где ваша сладость?
Где, вечная к ней рифма, *младость*?
Ужель и вправду наконец
Увял, увял се венец?
Ужель и впрямь и в самом деле
Без элегических затей
Весна моих промчалась дней
(Что я шутил твердил доселе)?
И ей ужель возврата нет?
Ужель мне скоро тридцать лет?

Как же так — он ведь за десять лет до этого написал, что «всему пора, всему свой миг», иначе сказать, признал неот-

вратимость бега времени для каждого из нас, следовательно, и бессмысленность сожалений о преходящести мгновения? А теперь оплакивает молодость, которая, к тому же еще, и не успела покинуть его? Кроме того, ровно годом раньше, в 1825 году, когда ему было всего на один год меньше, ликовал по поводу того, что достиг полного развития своих духовных сил и может творить! Какая же причина его теперешней грусти? Но тут нет никакой загадки, поскольку речь идет о Пушкине, с такой остротой чувствовавшем одновременно преходящность и непреходящность момента: уходя, момент оставляет неизгладимый след в человеческой душе. Однако при том условии оставляет, если мы, как это нам положено, сумеем углубиться в него, то есть всякий раз ощутить себя вполне самими собою.

Прощаясь с молодостью, Пушкин благодарит молодость:

...за наслажденья,
За грусть, за милые мученья,
За шум, за бури, за пиры... —

в общем, «за все ее дары». Он прощается с нею, зная, что она еще с ним, — в противном случае это стало бы уже воспоминанием о ней. Потому и пишет ее во всей подлинности. Только так можно было сразу и расставаться с нею, и, в каком-то смысле, обеспечить дальнейшее присутствие ее в себе самом. Ему нечего скрывать еще, сколько она доставляет хлопот, потому что в них как раз вся прелесть его бытия, — а что станет с ним, когда их не будет? Он все взвешивает, спешит взвесить, пока еще не поздно.

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!

Прощание с молодостью на деле оказалось для Пушкина призывом к ней навсегда остаться с ним, а с другой стороны, клятвой на вечную верность ей. Но, спрашивается, возможно ли это? А почему бы и нет: если в юности прозревал он свою

зрелость, даже и старость, то что может помешать ему в его зрелые годы чувствовать неувядаемую молодость своего духа?

«Бог молодости» — начало всех начал в нашей жизни. Великую хвалу ему воспел сам Лев Толстой. Вспомним картину отъезда Оленина на Кавказ из «Казачков». Она написана тридцатичетырехлетним Толстым по поводу отъезда из Москвы Оленина, которому едва исполнилось двадцать. Так что Толстой славил молодость в некотором смысле задним числом. В Оленине виделось ему все-таки уже свое прошлое, пускай и не такое далекое. Оленин выглядел в тот момент так:

«Он раздумывал над тем, куда положить всю эту силу молодости, только раз в жизни бывающую в человеке, — на искусство ли, на науку ли, на любовь ли к женщине, или на практическую деятельность, — не силу ума, сердца, образования, а тот неповторяющийся порыв, ту на один раз данную человеку власть сделать из себя все, что он хочет и, как ему кажется, и из всего мира все, что ему хочется. Правда, бывают люди, лишенные этого порыва, которые, сразу входя в жизнь, надевают на себя первый попавшийся хомут и честно работают в нем до конца жизни. Но Оленин слишком сильно сознавал в себе присутствие этого всемогущего бога молодости, эту способность превратиться в одно желание, в одну мысль, способность захотеть и сделать, способность броситься головой вниз в бездонную пропасть, не зная за что, не зная зачем».

Ничего сколько-нибудь подобного этому никогда более не выходило из-под пера Толстого. Старая, он все более склонялся к славословию старости. Не только своей собственной. В человеческом отношении в «Войне и мире» старик Болконский все-таки возвышается над всеми героями этого романа. Со стариками в некотором смысле художникам спокойнее: им уже и терять более нечего, да и стремиться к чему-либо особенно не приходится. Художников-моралистов это в первую очередь касается. Гоголь стал напускать на себя старость чуть не с тридцати лет. Художники-моралисты видят в старости то преимущество, что она чуждается каких-либо бурных порывов. Пушкин далек от такого взгляда на старость, хотя и пишет, что ей свойственна осторожность и осмотрительность. Тем не менее его старики полны энергии, а иногда, как Мазепа, и мятежности. Он и в стариках ищет творческую жилку. Потому что для него творчество — это всегда радость, полная самоотдачи и не признающая никакого приневоливания; Толстой же то и дело сталкивается с состоянием, когда невозможно творить только ради творчества. Это и привело его в некотором роде к апологии «энергии заблуждения» которую пони-

мал он как право на несогласованность творческих усилий с теми или иными его убеждениями.

Пушкина увлекает творчество само по себе. Люди его интересуют прежде всего своими порывами к самоосуществлению, пускай иногда и пагубному для них. Мазепу он буквально ненавидел, тем не менее одновременно и восхищался им. Уже после написания «Полтавы» дает такую ему характеристику («Из предисловия к «Полтаве»): «Мазепа есть одно из самых замечательных лиц той эпохи. Некоторые писатели хотели сделать из него героя свободы, нового Богдана Хмельницкого. История представляет его честолюбцем, закоренелым в коварстве и злодеяниях, клеветником Самойловича, своего благодетеля, губителем отца несчастной своей любовницы, изменником Петра перед его победою, предателем Карла после его поражения: память его, преданная церковью анафеме, не может избегнуть и проклятия человечества. Некто в романтической повести изобразил Мазепу старым трусом, бледнеющим перед вооруженной женщиною, изобретающим утонченные ужасы, годные во французской мелодраме, и пр. Лучше было бы развить и объяснить настоящий характер мятежного гетмана, не искажая своевольно исторического лица».

Приведенная оценка Мазепы сделана Пушкиным в 1829 году, спустя год после написания «Полтавы». Еще годом позже он снова вернется к Мазепе. На этот раз в связи с поэмой Рыльева «Войнаровский», увидев в ней сознательное приписывание Мазепе злодейств, которых тот не совершал. Но посмотримся к тому, как Пушкин заступает за Мазепу: «Прочтав в первый раз в «Войнаровском» сии стихи:

Жену страдальца Кочубея
И обольщенную их дочь,

я изумился, как мог поэт пройти мимо столь страшного обстоятельства. Обременять вымышленными ужасами исторические характеры и не мудрено и не великодушно. Клевета и в поэмах всегда казалась мне непохвальною. Но в описании Мазепы пропустить столь разительную историческую черту было еще непростительнее. Однако ж какой отвратительный предмет! ни одного доброго, благосклонного чувства! ни одной утешительной черты! соблазн, вражда, измена, лукавство, малодушие, свирепость... Дельвиг дивился, как я мог заняться таковым предметом. Сильные характеры и глубокая, трагическая тень, набросанная на все эти ужасы, вот что увлекло меня. «Полтаву» написал я в несколько дней, долее не мог бы ею заниматься и бросил бы всё».

Поучительнейший вывод напрашивается из приведенных примеров: как раз поэт, верящий только своему поэтическому призванию, изображающий мир только с поэтической точки зрения, оказывается единственно наделенным способностью объективно-исторический анализ происходящего в мире соединить с безошибочной нравственной оценкой лиц, участвующих в происходящем, достигая при этом наивысших художественных достижений. Между тем такому поэту, как сказано у Пушкина, нет ровно никакого дела «до добродетели и порока», а если в них что интересует его, так только «разве их поэтическая сторона». Пушкинский же художественный опыт подводит нас к выводу, что под поэтической стороной в изображении лиц, как вымышленных, так и, пожалуй, в особенности реальных, следует разумеать свойственные им жизнедеятельные усилия, направленные на осуществление собственной человеческой природы, какой бы ни была она. Да, именно — какой бы ни была. Потому что, в представлении Пушкина, человек, обладай он и самыми непривлекательными нравственными качествами, доколь дорожит своей человеческой престижностью, непременно обнаружит и нечто достойное глубокого внимания, часто и восхищения. Таков пушкинский Мазепа, как он интерпретируется самим Пушкиным. Еще более показательны в этом отношении многие лица из «Бориса Годунова». Требовательность Пушкина к объективности и беспристрастию художника с особенной силой заостряется, когда речь идет о произведениях на исторические темы.

Как известно, Пушкин переоценил достоинства исторической драмы М. П. Погодина «Марфа Посадница». Тут можно было бы ограничиться оговоркой, что и гений не свободен от ошибочных умозаключений. Но, по-моему, и в этой ошибке Пушкина сказалась особая природа его гениальности, потому что он так был озабочен в это время созданием русской исторической трагедии — и как художник и как критик. В похвалах Погодину сказывается, кроме того, беспредельная его доброжелательность. Он представлял себя мало сказать делающим общее дело, наряду со всеми другими литераторами своего времени, но и несущим ответственность за то, как каждый из них служит этому делу. Наконец, думая о драме Погодина, из-за своего расположения к ней, он приписывает ей глубину постижения предмета, свойственную ему самому.

Пушкин будто оттачивает свою мысль на суждениях о другом драматическом поэте. По его словам, драматическому поэту не положено «хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии,

но люди минувших дней, их умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине. Исполнил ли сии первоначальные необходимые условия автор «Марфы Посадницы»? Отвечаем: исполнил — и если не везде, то изменило ему не желание, не убеждение, не совесть, но природа человеческая, всегда несовершенная».

Здесь важно не то, насколько прав Пушкин в конкретной оценке конкретного произведения, а то, что природа художника оценивается им как вообще человеческая природа. Только тот поэт представит нам жизнь во всей ее истине, который не встанет окончательно на сторону какой-либо одной из многих истин, сталкивающихся между собой, а по-своему возвысится над ними. При соблюдении данного условия и лица, изображаемые поэтом, какие бы истины ни представляли собою, предстанут нам в действительном своем обличье.

Почитаем, что пишет Пушкин о различных лицах своего «Бориса Годунова», в первую очередь о тех, к которым не было и не могло быть у него какого-либо человеческого расположения.

Марина Мнишек «была странная красавица. У нее была только одна страсть: честолюбие, но до такой степени сильное и бешеное, что трудно себе представить. Посмотрите, как она, вкусив царской власти, опьяненная несбыточной мечтой, отдается одному проходимцу за другим, деля то отвратительное ложе жиды, то палатку казака, всегда готовая отдаться каждому, кто только может дать ей слабую надежду на более уже не существующий трон. Посмотрите, как она смело переносит войну, нищету, позор, в то же время ведет переговоры с польским королем как коронованная особа с равным себе, и жалко кончает свое столь бурное и необычайное существование. Я уделил ей только одну сцену, но я еще вернусь к ней, если Бог продлит мою жизнь. Она волнует меня как страсть». (Наброски предисловия к «Борису Годунову»).

Сходное чувство вызывал в Пушкине образ Шуйского. Он представляет «в истории странную смесь смелости, изворотливости и силы характера. Слуга Годунова, он одним из первых бояр переходит на сторону Дмитрия. Он первый вступает в разговор и он же, заметьте, сам берется выполнить все это дело, кричит, обвиняет, из предводителей становится рядовым воином. Он готов погибнуть, Дмитрий милует его уже на лобном месте, ссылает и с тем необдуманном великодушием, которое отличало этого милого авантюриста, снова возвращает ко двору и осыпает дарами и почестями. Что же делает Шуйский, чуть было не попавший под топор и на плаху? Он спешит сде-

лать новый заговор, успеваает в этом, заставляет себя избрать царем и падает — и в своем падении сохраняет больше достоинства и силы духа, нежели в продолжение всей своей жизни».

В людях Пушкина интересуют не их непосредственно нравственные достоинства сами по себе, а то, с каким упорством добиваются они осуществления, так сказать, своего человеческого призвания, каким бы оно ни было, дорожа при этом своим человеческим престижем, то есть стараясь предстать перед людьми, пускай и самым лицемерным образом, в числе лучших из них. В этой игре, что прекрасно было известно Пушкину, люди с наибольшей силой обнаруживают свою истинную человеческую сущность, остающуюся тем не менее всегда человеческой, сколь бы ни отдавали они ее на поругание. Недаром Марина Мнишек и Василий Шуйский, как ни посягают на свои нравственные достоинства, нередко со всей неотвратимостью и обнаруживают их.

А вообще, в известном смысле, то, о чем только что сказано, всех нас касается, поскольку все мы стоим перед лицом судьбы, которая над нами не менее властна, чем мы над нею. Кто из нас не хочет прожить свою жизнь так, как ему хочется видеть ее, но кому это до конца удастся? Но тем более надлежит нам проявлять свою волю к тому, чтобы оставаться верными самим себе. Верность же эта подразумевает способность как настоять на своем в столкновении с судьбой, так и вынести ее неотвратимые удары.

Пушкин и в жизни относился к судьбе, как и в поэзии. Она поворачивалась к нему то своей прекрасной стороной, то безобразной и жестокой. Жизнь, конечно, богата столь же утратами, сколь и обретениями, и если обретения, как правило, результат наших повседневных усилий, в которых мы утверждаем себя, то, напротив, утраты настигают нас часто совершенно неожиданно, причем не из-за нашего небрежения своими человеческими обязанностями, а вразрез самому добросовестному нашему отношению к ним. В конце концов они неотъемлемы от самой нашей природы и условий ее самоосуществления.

Присмотримся к тому, как ведет себя Пушкин, когда несчастья настигают кого-либо из близких ему. Вот он узнал о смерти матери своего ближайшего друга С. А. Соболевского, для которого мать была буквально всем. Пушкин пишет ему сочувственное, однако будто и беспомощное письмо. И сам отдает себе отчет в этом, сознается в своей беспомощности: «Что тебе скажу? про старые дрожжи не говорят трожды; не радуйся нашед, не плачь потеряв... Перенеси мужественно перемену судьбы твоей, то есть по одежке твоя ножки — все

перемелется, будет мука. Ты видишь, что, кроме пословиц, ничего путного тебе сказать не сумею. Прощай, мой друг» (1827, 15 июля).

В так называемых утешительных письмах Пушкина сквозит такая черта его облика, как способность выдержать любую невзгду. Надо делать свое дело, невзирая ни на какие беды, ибо для каждого из нас, кем бы кто ни был, наступает очередь осознать: «Тебе я место уступаю, мне время тлеть, тебе цвести». Потому нелепо было бы, убеждает нас Пушкин, склонять голову перед бедой, когда и тебя настигнет неминуемая беда. Утешая Соболевского в постигшем его горе, он тут же зовет его приехать в Петербург, и не ради того, чтобы вместе с ним отдаться его горю, а ради того, чтобы «переговорить о будущем».

Пушкин на редкость однообразен в письмах-утешениях. Все они держатся, в общем, на одних и тех же пословицах. Он будто не старается в этих случаях отыскать единственные слова. Убежден, тут он и не прилагал никаких усилий для этого. Большое горе в общем не знает больших различий в своих индивидуальных проявлениях. Убитому тяжким горем человеку достаточно дать понять, что ты его понимаешь, а для этого вряд ли требуется большое разнообразие в словах. Своими сдержанными и однообразными соболезнованиями, обращенными к людям, на которых обрушивалось тяжкое горе, Пушкин, вероятно, хотел показать им, с одной стороны, что все равно их никто до конца понять не сможет, а с другой — что свое утешение найдут они лишь в продолжении дел своих.

Вот Пушкин получает от Вяземского письмо, в котором тот извещает его, что у него умер трехлетний сын, — и, узнав о таком горе своего друга, пишет ему (1826, май): «Судьба не перестает с тобою проказить. Не сердись на нее, не ведаешь, что творит. Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? не ты, не я, никто. Делать нечего, так и говорить нечего».

Внешне может показаться, что Пушкин как бы даже отчитывает Вяземского за его жалобу. Но думать так нелепо. На деле сердце Пушкина переполнено безмерным сочувствием своему ближайшему другу. А если не старается подбирать чувствительные слова, подходящие к случаю, так потому только, что никакими словами не вернешь навсегда утраченного. Столкнувшись с непоправимой бедой, не остается ничего лучшего, как возвыситься над нею. А это можно сделать, лишь непременно следуя по избранному пути, ничем не поступаясь из того, чему ты себя предназначил.

Таким рисуется перед нами образ самого Пушкина,

«Милый и почтенный, — писал он М. П. Погодину, редактору «Московского вестника», в котором охотно сотрудничал, — ради бога, как можно скорее остановите в московской цензуре всё, что носит мое имя — *такова воля высшего начальства*; покамест не могу участвовать и в вашем журнале — но всё перемелется и будет мука, а вам хлеб да соль. Некогда пояснять; до свидания скорого. Жалею, что договор наш не состоялся» (1826, 29 ноября).

Стало быть, вот его правило: коли случилось худшее, то тем в большей степени мы нуждаемся в надежде на лучшее.

Еще один аналогичный пример — письмо к П. А. Плетневу, в марте 1826 года, по поводу запрещения цензурой некоторых его стихов: «Ты говоришь, мой милый, что некоторых пиес уже цензор не пропустит; каких же? «А. Шенье»? итак, погодим с новым изданием: время не уйдет, все перемелется — будет мука — тогда напечатаем второе, добавленное, исправленное издание. . .»

Жизнь так устроена, что на каждом шагу подстерегают нас новые утраты, потрясающие само наше существование. Такой утратой явилась для Пушкина смерть Дельвига. Как же он откликнулся на нее?

«Грустно, тоска. Вот первая смерть, мною оплаканная. Карамзин под конец был мне чужд, я глубоко сожалел о нем как русский, но никто на свете не был мне ближе Дельвига. Изо всех связей детства он один оставался на виду — около него собиралась наша бедная кучка. Без него мы точно осиротели. Считаю по пальцам: сколько нас? ты, я, Баратынский, вот и все» (П. А. Плетневу, 1831, 21 января).

Горю Пушкина будто нет конца, однако ему слишком хорошо известно, что участь всякого живущего, пока он живет, в преодолении горя, и потому он продолжает:

«Вчера провел я день с Нащокиным, который сильно поражен его смертью, — говорили о нем, называя его покойник Дельвиг, и этот эпитет был столь же странен, как и страшен. Нечего делать! согласимся. Покойник Дельвиг. Быть так.

Баратынский болен с огорчения. Меня не так-то легко с ног свалить. Будь здоров — и постараемся быть живы».

Сложен, необычайно сложен человек у Пушкина. И он, как правило, стоит самого себя. Для него суть дела не в том, чтобы жить и выжить во что бы то ни стало, а в том, чтоб непременно оставаться самим собою. Несчастья не пугают его. Он всегда готов вступить в единоборство с ними. Ну а если все-таки они обрушиваются на него, так он относится к ним как к непреложности и неотвратимости. И, таким образом, возвышается в глазах не только самого себя, но и всех других.

Иначе сказать, закон, по которому каждый из нас живет, состоит столь же в нашем волеизъявлении, сколь и в сознании неотвратимости того, перед чем мы бессильны. В этом случае о судьбе можно сказать, что она представляет собою то, что не в нашей власти.

Таков Пушкин в жизни, таков и в поэзии. Он неделим. Он сам — власть над собственной судьбой, а кто претендует на это, тем отчетливее сознает и власть судьбы над собою, вообще над всем сущим. На этом зиждется пушкинский оптимизм, возвышенность которого тем самым проникнута насквозь чувством глубокой горечи.

Как тут не вспомнить:

Все чередой идет определенной,
Всему пора, всему свой миг...
«К Каверину», 1817

Или:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть...
«Брожу ли я вдоль улиц шумных...», 1829

Пушкин, однако, не только не был проповедником аскетизма, — напротив, во всемирной поэзии не найдется другого великого поэта, который мог бы сравниться с Пушкиным как певцом полноты человеческого бытия. Его призывы к возвышению человека над судьбой означают не сглаживание различия между счастьем и несчастьем, а такое воспевание человеческого счастья, когда и несчастья выглядят лишь вехами на пути к счастью. Поэту Пушкин воспринимает бытие как вечное самообновление; как непрерывную преемственность поколений:

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое!..
«...Вновь я посетил...», 1835

Редкий гений так сознавал свою связь с ходом времени, как Пушкин, но как раз Пушкина, если иметь в виду русскую литературу, в наибольшей степени упрекали в разладе со своим временем. Это нельзя свести к простому недоразумению. Тут не разобраться без обращения к особенностям истолкования Пушкиным природы и назначения поэзии. Он говорил о том, что страсть поэта должна сводиться к беспристрастному отклику решительно на все происходящее. Между тем в происходящем всегда переизбыток различных пристрастных мнений,

каждое из которых отлично ото всех других, а то и противоположно и враждебно им. Пушкину никак было не вписаться в их круг. Разлад его с так называемым «веком» был неминуем. Разлад, но не отставание. Между тем, когда Пушкин заканчивал свое главное произведение — «Евгения Онегина», в 1830 году, на поэта обрушились упреки в отставании от своего века. В ответе критикам Пушкину пришлось снова вернуться к коренным проблемам самой сущности поэзии.

«Если век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, — то поэзия остается на одном месте, не стареет и не изменяется. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарелись и каждый день заменяются другими, произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны.

Поэтическое произведение может быть слабо, неудачно, ошибочно, — виновато уж, верно, дарование стихотворца, а не век, ушедший от него вперед.

Вероятно, критик хотел сказать, что Евгений Онегин и весь его причет уже не новость для публики, и что он надоел и ей, как журналистам» (Предисловие к главе VIII «Евгения Онегина»).

Одним ударом Пушкин разбивает все доводы недружелюбно настроенных к нему критиков: вы хотите сказать, заявляет он, что герои моего романа «не в духе времени», но дело ведь не в них, а в моей поэзии, которая, раз она поэзия, чего в общем-то никто не отрицает, не могла и не может устареть. Мысль Пушкина совсем не та, что поэту необязательно считаться с ходом времени, напротив, та, что для поэта, если он продолжает по-прежнему оставаться поэтом, просто невозможно отстать от него: коли он не будет так или иначе (вообще это бывает по-разному) созвучен своему времени, то в нем не будут испытывать нужду и другие времена. О Катенине Пушкин говорит, что тот «опоздал родиться» и был бы куда более уместен в XVIII, нежели в XIX веке, ибо смотрит на все глазами предшествующего столетия (письмо П. А. Вяземскому, апр. 1820 г.).

Кстати, к концу работы над «Онегиным» Пушкин сам охладел к своему роману. Настоячивые попытки друзей убедить его взяться за продолжение романа не имели никакого успеха. «Онегин» как художественное создание был исчерпан Пушкиным. Однако проблема Онегина оставалась одной из коренных для русской литературы едва ли не до конца столетия. Она

проходит сквозь все романы Тургенева, Толстого и Достоевского, — разумеется, у каждого на свой лад. Сюда же следует причислить и Герцена, сказавшего о самом себе и себе подобных, что все они более или менее Онегины.

Нет, не Пушкин 30-х годов отошел от своего времени, а само время, несомненно изменившееся по сравнению с тем, когда начинал он, предъявляло к нему неправомерные претензии, не считаясь с природой его гения и духом его поэзии. Гоголь действительно принес в русскую литературу новые темы, проблемы и мотивы, однако по своей природе совсем не требовавшие отмены пушкинских тем, проблем и мотивов.

Мысль Пушкина о вечной молодости поэзии имеет и общее значение для понимания поэтического творчества, и значение, применимое только к нему одному. Истинная поэзия вечно молода, потому что всякое истинное поэтическое произведение, единожды появившись как нечто неожиданное, тем самым новое и юное, уже никогда не теряет этих качеств, ибо не может появиться что-либо другое, что бы способно было заменить или отменить его. Пушкину это было яснее, чем кому бы то ни было, ибо для него задача поэта сводилась к осуществлению его дарования — единственного, неповторимого, значит, и всегда нового и юного. Время же, само вечно обновляясь, требует обновления и в художественном творчестве, часто и такого, которое приложимо данному моменту. От этого для Пушкина, дарование которого чуждо всякому угодничеству, всяким уступкам необоснованным претензиям момента к его гению, был неизбежен известного рода конфликт со временем. Вот она, скажем еще раз, судьба Пушкина: выйти победителем и из этого конфликта, и все это предстояло ему сделать за свою такую короткую жизнь.

4

Пушкин не уставал повторять бесспорную для него мысль о несовершенстве человеческой природы, заодно и о превратностях судеб наших, в каком-то смысле так мало зависящих от нас.

Вот знаменитая надпись Пушкина «К портрету Чаадаева» (1820):

Он вышней волею небес
Рожден в оковах службы царской;
Он в Риме был бы Брут, в Афинах — Периклес,
А здесь он — офицер гусарской.

Ну что ж, это напоминание всем нам, каждому из нас, о злых шутках истории в обращении с нами. Отсюда такие горькие слова, как «ирония судьбы», или какие-нибудь, им подобные.

Другой смысл имеет характеристика, данная Пушкиным Грибоедову в «Путешествии в Арзрум», после описания встречи с арбой, на которой везли тело Грибоедова, убитого в Персии.

«Я познакомился с Грибоедовым в 1817 году. Его меланхолический характер, его озлобленный ум, его добродушие, самые слабости и пороки, неизбежные спутники человечества, — всё в нем было необыкновенно привлекательно. Рожденный с честолюбием, равным его дарованию, долго был он опутан сетями мелочных нужд и неизвестности. Способности человека государственного оставались без употребления; талант поэта был не признан; даже его холодная и блестящая храбрость оставалась некоторое время в подозрении. Несколько друзей знали ему цену и видели улыбку недоверчивости, эту глупую, несносную улыбку, когда случалось им говорить о нем как о человеке необыкновенном. Люди верят только славе и не понимают, что между ними может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одною егерскою ротой, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки в «Московском телеграфе». Впрочем, уважение наше к славе происходит, может быть, от самолюбия: в состав славы входит ведь и наш голос».

Слова о славе, в которую «входит и наш голос», я думаю, можно понять так — как бы гений или талант ни противился ей, славе, ему невозможно обойтись без нее, утверждая себя в своих творениях, а в них — его слава, пусть он о ней совсем и не думает.

Как видим, и в понимании славы, и в отношении к славе Пушкин опять-таки оказывается в русле духовных исканий человечества. В житейском смысле под славою нередко разумеется удача, которая подвергает человека разного рода соблазнам, а главное — сковывает его порывы в творчестве, заставляя искать для творчества русло, которое сулит новые удачи. Потому, начиная с Сократа и Платона, многие великие мыслители, как и художники, подозрительно относились к удачам, обрушивались на свою собственную славу. Однако, сколь бы ни выражали они неприязнь к славе, но волей или неволей всеми собственными деяниями приобщались к ней.

Суть дела, таким образом, не в препирательствах истинного художника с собственной славою, а в его умении возвыситься над нею, держаться совершенно независимо от нее. Образец того, как должен вести себя гениальный художник, Пуш-

кни увидел в трагической судьбе Грибоедова, восторгаясь как его жизнью, так и самой смертью. Все это он выразил на одной страничке своего «Путешествия в Арзрум».

«Жизнь Грибоедова была затемнена некоторыми облаками: следствие пылких страстей и могучих обстоятельств. Он почувствовал необходимость расстаться единожды навсегда со своею молодостию и круто поворотить свою жизнь. Он простился с Петербургом и с праздною рассеянностью, уехал в Грузию, где пробыл восемь лет в уединенных, неусыпных занятиях. Возвращение его в Москву в 1824 году было переворотом в его судьбе и началом непрерывных успехов. Его рукописная комедия «Горе от ума» произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами. Несколько времени потом совершенное знание того края, где начиналась война, открыло ему новое поприще; он назначен был посланником. Приехав в Грузию, женился он на той, которую любил... Не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни. Самая смерть, постигшая его посреди смелого, неровного боя, не имела для Грибоедова ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна».

Приведенный отрывок насквозь автобиографичен, в смысле характеристики душевного строя Пушкина. В некотором отношении Пушкин приневоливает себя к поездке в Арзрум. Весной 1829 года сватался он к Н. Н. Гончаровой, в которую безумно влюбился буквально с первого взгляда, и получил на свое предложение весьма неопределенный ответ от ее матери, сбивающийся скорее на отказ. В отчаянии уехал в Арзрум, не взяв на то разрешения от царя, за что по возвращении пришлось выслушать суровый выговор от Бенкендорфа.

Вообще вся восторженная характеристика Грибоедова Пушкиным напоминает укор самому себе. В таком ключе следует понимать слова Пушкина о Грибоедове, что тот сумел «расстаться единожды навсегда со своею молодостию», проститься «с Петербургом и с праздною рассеянностью». Пушкин не знает «ничего завиднее последних годов его бурной жизни», завидует даже самой смерти его: «Она была мгновенна и прекрасна».

Пушкина восхищает решительность, с какой Грибоедову удалось осуществить себя. Пушкину ли было укорять себя в недостатке решительности, — между тем он неотступно занимается этим. Потому его поэзия поучительна более, чем какая-либо другая: в конце концов главное для нас быть всегда самими собою, а этого нельзя достигнуть иначе, нежели постоянно предьявляя высочайшие требования к себе.

Судьба Грибоедова, как она представлена Пушкиным, выглядит легендой, потому Пушкин сознательно изменяет в ней некоторые подробности. Вообще легенда несовместима с подробностями, которые диссонировали бы с основным ее пафосом. Человека легенды мыслим мы не иначе, как властвующего над своей судьбой, пускай судьба в конце концов и берет верх над ним. Но Пушкин был величайшим реалистом, знающим цену всякой подробности, какой бы та ни была. Потому общей характеристике Грибоедова как легендарного лица у Пушкина предшествуют сообщения, противоречащие легенде о Грибоедове. В легенде о Грибоедове сказано, что смерть его была «мгновенна и прекрасна», а на предшествующей странице читаем, что Грибоедов «погиб под кинжалами персиян, жертвой невежества и вероломства» и что «обезображенный труп его три дня был игральным тегеранской черни». Между тем, читая «Путешествие в Арзрум», мы совершенно не замечаем этих разноречий в рассказе о смерти Грибоедова.

Пушкин был также легендарным лицом, и не в меньшей, а в большей степени по сравнению с Грибоедовым. Однако выставляет себя в таком свете, как будто для него Грибоедов недостижимый образец. Хотя, нет сомнения, он знал, кто он таков. Но одно дело рассказать о легендарном человеке, уже осуществившем себя, а совсем другое — жить по закону легенды, будучи погруженным в повседневность. В последнем случае малейшее снисхождение к себе выглядело бы величайшим бахвальством. Потому понятна безмерная и безустанная взыскательность Пушкина к самому себе. С не меньшей требовательностью относился он к своим современникам, занятым творческим трудом. Одновременно это — и сознание собственной ответственности за них, поскольку сознавал себя ответственным за все, что происходит в его время. Ему досадно, что Шаховской «никогда не хотел учиться и стал посредственный стихотворец». Но зато приходит в полный восторг от замечательного искусства актрисы Екатерины Семеновой: «Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный, и часто порывы истинного вдохновения, все сие принадлежит ей и ни от кого не заимствовано». Вот так: «ни от кого не заимствовано». Это и сделало Семенову Семеновой. Для нее не было ничего, кроме искусства.

Но не у всех, кто наделен талантом, хватает таланта на бережное отношение к нему.

Драматической актрисе Александре Колосовой нельзя было отказать в таланте, но у нее были человеческие слабости, выражавшиеся в небрежении к таланту. Сменив Семенову, она

отнюдь не заменила ее, хотя в начале своей сценической карьеры считалась даже ее соперницей. Пушкин приветствовал ее появление стихотворением «О ты, надежда русской сцены» (1818). Однако всего лишь год спустя написал на нее эпиграмму — «Все пленяет нас в Эсфири». Потом — суровый отзыв о ней в статье, о которой идет речь.

«Если Колосова будет менее заниматься флигель-адъютантами е. и. в., а более своими ролями; если она исправит свой однообразный напев, резкие вскрикивания и парижский выговор буквы Р, очень приятный в комнате, но неприличный на трагической сцене, если жесты ее будут естественнее и не столь жеманными, если будет подражать не только одному выражению лица Семеновой, но постарается себе присвоить и глубокое ее понятие о своих ролях, то мы можем надеяться иметь со временем хорошую актрису — не только прелестную собой, но и прекрасную умом, искусством и неоспоримым дарованием. Красота проходит, таланты долго не увядают».

Пушкин избегает ставить крест на человеке с дарованием, даже если тот изменяет дарованию, но скорее по неразумию, чем по небрежению. Пройдет только один год после написания статьи «Мои замечания об русском театре», и он выразит сожаление об эпиграмме на Колосову, а потом, еще некоторое время спустя, посвятит ей замечательное стихотворение «Катенину» («Кто мне пришлет ее портрет. . .»).

В поле зрения Пушкина — крупнейшие русские актеры того времени. Он дает весьма высокую оценку Яковлеву. Но вот Яковлева заменил Брянский, — собственно, не заменил, а только занял его место. Надо полагать, дарование Брянского было совсем невелико. Пушкин, однако, его укоряет не просто за недостатки в даровании, а за полное непонимание дарования: он «езде одинаков», «в трагедии никогда никого не тронул, а в комедии не рассмешил». О том говорит сделанное Пушкиным сопоставление Брянского с Борецким, по своим данным уступающим, мало сказать, Яковлеву, также и Брянскому. Борецкий «не имеет величественной осанки Яковлева, ни даже довольно приятной фигуры Брянского». Тем не менее Борецкого следует поощрить за его усердие и самоотверженность. По мнению Пушкина, он сможет многого добиться, если положит жар своей души на алтарь искусства. Главное, чтобы двигался ко все большей самовзыскательности: «Искоренение всех привычек, совершенная перемена методы, новый образ выражаться могут сделать из Борецкого, одаренного средствами душевными и физическими, актера с великим достоинством».

Статья Пушкина «Мои замечания об русском театре» осталась неопубликованной. Возможно, не нашлось подходящего органа, где бы можно было напечатать ее. Но, возможно, Пушкин не хотел дать еще малоподготовленной русской публике материал для праздных пересудов о русских актерах, когда русский театр только еще складывался. Не исключено, что он и сам опасался, что публика станет судить и рядить о нем как о капризном и пристрастном критике. Статью читал поэт Гнедич, сделавший на ней такую надпись: статья, дескать, написана Пушкиным, «когда он приволакивался, но бесполезно, за Семеновой». Об этой «оценке» Гнедичем статьи Пушкина стало известно другим лицам. Раздражение Гнедича, названного Пушкиным поэтом вечно восторженным, не имеющим представления «о тайнах искусства», понятно.

Пушкину всегда было дело до всего. И на все его хватало. Свои «замечания об русском театре» писал он, когда заканчивал работу над первой большой поэмой «Руслан и Людмила», решительно выдвинувшей его на первое место в русской литературе. Вероятно, не случайно такое совмещение, то есть напряженная работа над «Русланом и Людмилой» и одновременно над статьей о театре: вкладывая все свое дарование в первую поэму, Пушкин, очевидно, как нельзя более серьезно задумался над отношением вообще художника к своему дарованию.

В литературе о Пушкине достаточно выяснен вопрос о том, что в «Руслане и Людмиле», по своему жанру близкой одновременно и сказке и исторической поэме, явно преобладает исторический интерес над сказочным. Базируясь прежде всего на иноземных литературных источниках, первая пушкинская поэма тем не менее проникнута насквозь русским национальным духом, в ней уже в достаточной степени выражены такие черты пушкинского гения, как поэтизация смены обретений утратами, а утрат обретениями, своего рода установление некоего равенства между ними. Здесь — и подтверждение глубочайшего, неповторимого, чисто пушкинского историзма. О силе и глубине проникновения Пушкина в смысл истории уже в период написания «Руслана и Людмилы» свидетельствует статья, печатающаяся под названием «Заметки о русской истории XVIII века», написанная в 1822 году, а задуманная еще на лицейской скамье.

Пушкин, притом с самого своего начала, придерживался принципа, что «история принадлежит поэту». Можно, мне кажется, и так повернуть эту мысль — вне истории нет поэта. Ибо поэт должен обладать исчерпывающим знанием о людях, о самой человеческой природе, как обнаруживает себя она в их

деяниях, мыслях, чувствованиях. А для этого ему необходимо судить о каждом человеке как о принадлежащем своему народу со всей его историей, одновременно составляющей лишь элемент человеческого рода и всечеловеческого бытия.

При таком подходе к человеческому характеру от художника требуется широкий исторический кругозор, дар непрерывного наблюдения за человеческой природой, а также постижение тех заключений относительно ее, к каким уже успела прийти человеческая мысль, неизменно, на протяжении всего своего развития занятая этой темой, а также проникновением в механизм общественного и государственного устройства.

Пушкину, как и пушкинскому человеку, при этом чужда всякая умозрительность. Его отправная точка в суждениях о мире — он сам, как и люди, рядом с ним живущие.

Прочтем знаменитый монолог Самозванца, пока еще Григория, в «Борисе Годунове», обращенный к себе и одновременно к Пимену:

Как я люблю его спокойный вид,
Когда, душой в минувшем погруженный,
Он летопись свою ведет; и часто
Я угадать хотел, о чем он пишет?
О темном ли владычестве татар?
О казнях ли свирепых Иоанна?
О бурном ли новгородском всече?
О славе ли отечества? напрасно.
Ни на челе высоком, ни во взорах
Нельзя прочесть его сокрытых дум;
Все тот же вид смиренный, величавый.
Так точно дьяк, в приказах поседельный,
Спокойно зрит на правых и виновных,
Добру и злу внимая равнодушно,
Не ведая ни жалости, ни гнева.

Сколько толков было по поводу последней строки из монолога Самозванца. Пушкину приписывали чуть ли не нежелание проводить линию между добром и злом. Это, конечно, вздор. У нас еще нет четкого представления о пушкинском человеке, вернее — об отношении Пушкина к человеку. Действительно, он исполнен такой доброжелательности к людям, с какой едва ли встретимся у какого-либо другого гениального писателя мира. Она проистекает из особого понимания Пушкиным человеческой природы: от человека не требуется ничего иного, кроме того, чтобы он оставался до конца человеком, соответственно своему предназначению и возможностям. Ну а если он не таков, то суждение о нем есть и суд над ним, притом самый строгий.

Самозванец только у начала своего пути. Он хотел бы пройти его, уподобившись Пимену, то есть не разбрасывая себя на пятаки, для чего требуется готовность к максимальному риску, и он страшится, как бы при этом, пробуя всяческие способы самоутверждения, не потерять самого себя. Отсюда — всепоглощающий его интерес к Пимену, прошедшему сквозь бури жизни и оставшемуся самим собою. Но Самозванцу сужден был иной путь.

Пушкинский человек совсем не то, что человек Достоевского или Толстого. Человек Достоевского, например, жаждет самоутверждения, приходит в полное отчаяние, все более укрепляя себя в мысли, сколь не согласован он с самим собою и еще более со всеми остальными. Не чужд отчаяния и толстовский человек, то веря, то не веря в идею самоусовершенствования, ибо жизнь всякий раз опрокидывает его планы и намерения создать честный и справедливый мир. Пушкин недоступен отчаянню. Да и пушкинский человек — тоже. Он не ставит перед собой ни задачи вполне согласовать себя с собою же и, с другой стороны, со всеми остальными, ни задачи полностью изжить в себе человеческие слабости. Постигая себя, какие мы сейчас, мы стремимся сделаться лучше, чем есть. А это не обходится и без страданий, ибо таким путем обнаруживаем мы свое несовершенство, следовательно, и стремление к совершенству. Дело совсем не в том, будто каждому человеку на роду написано страданиями искупать первородный грех, идущий от Адама, вкусившего от древа познания добра и зла. Суть человека, кем бы он ни был, в творчестве. Не будь этого свойства буквально у всех людей, в тех или иных, пускай и самых мизерных долях, творчеству не оставалось бы места в человеческом обществе. Ибо восприятие искусства есть не что иное, как сотворчество, значит, отсутствие этого качества буквально у всех людей устранило бы всякую необходимость в искусстве.

5

Жизнь каждого человека скоротечна, и лишь тот проживет ее как надо, кому ясна эта истина, как и та, что мы обязаны жизнью тем, кто предшествовал нам. Значит, наша обязанность, осуществляя себя, помнить о тех, кто последует за нами. Об этом говорят уже стихи пятнадцатилетнего Пушкина, такие, в частности, как «Опытность» и «Блаженство».

Опыт опрокидывает всякие планы жить только по расчету,

руководствуясь лишь одним рассудком и отвергая другие неотъемлемые требования жизни.

...Хоть не рад, но дверь отворишь,
Как проказливый Эрот
Постучится у ворот.

«Опытность», 1814

С ним, с этим божеством, именуемым Эротом, все равно не сладить человеку, с ним невозможно «в разладе жить»,

И покамест жизни нить
Старой Паркой там прядется,
Пусть владеет мною он!
Веселиться — мой закон.
Смерть откроет гроб ужасный,
Потемнеют взоры ясны.
И не стукнется Эрот
У могильных уж ворот!

Сила жизни, которая превращается в немочь без присутствия Эрота, в конце концов возьмет свое, одержит верх над сухим рассудком, всегда склонным урезать ее в надежде на возмещение более прочными благами («...Счастье, счастье ухвачу!»).

В «Блаженстве» изображается встреча бедного пастушка, оказавшегося в вечной разлуке со своей возлюбленной и впавшего в безутешное горе, с Сатиром, этим богом лесов. Сатир сначала, еще не открывшись пастушку, выслушивает его горестную песнь об утраченной любви. Потом, сжалившись над ним, начинает утешать его. Пастушок умоляет Сатира:

Как могу бороться с роком?
Как могу счастливым быть?

Сатир дает наставление пастушку:

— «Слушай, юноша любезный,
Вот тебе совет полезный:
Миг блаженства век лови;
Помни дружбы наставленья:
Без вина здесь нет веселья,
Нет и счастья без любви...»

Если миг блаженства стоит целой жизни, или, вернее и точнее, одним этим мигом оправдывается целая жизнь, то человек ни перед чем не должен останавливаться, чтобы его обрести. В таком случае того, кто рвется к нему, и сама смерть не остановит. Или, иначе, бывают случаи, и не так редко, что красоту жизни можно ощутить, лишь заплатив за нее ценою

самой жизни. Здесь зерно замысла «Египетских ночей», да и «Каменного гостя».

Так в пятнадцатилетнем Пушкине уже виден тридцатишестилетний Пушкин.

Повесть «Египетские ночи» так и не была закончена Пушкиным, хотя он возвращался к ней много раз на протяжении свыше десяти лет, с 1824 по 1835 год. Повесть осталась в набросках и отрывках. Печатается она в двух вариантах под разными заглавиями — собственно «Египетские ночи» и «Мы проводили вечер на даче...». В обоих случаях прозаический текст смешан со стихотворным. Непосредственно Клеопатре посвящаются два стихотворения, написанные еще в 20-х годах. Прозаический текст относится к 1835 году.

Начну со стихотворения «Зачем печаль ее гнетет?». Здесь египетская царица окружена безумной роскошью и погружена в безудержный разврат. Но все-таки в ее натуре есть что-то загадочное:

И кто постиг в душе своей
• Все тайнства ее ночей?..

Нет, перед нами не просто развратная бесстыдница, как о ней сказала одна дама в отрывке «Мы проводили вечер на даче...». Стихотворению, ей посвященному, предшествуют такие слова:

«Вдруг царица задумалась и грустно поникла дивною головою; светлый пир омрачился ее грустью, как солнце омрачается облаком». Да и первая строка стихотворения наводит на мысль, что перед нами не просто развратница:

Зачем печаль ее гнетет?

Потом, когда стихотворение близится к концу, снова следует напоминание о сложном внутреннем состоянии египетской царицы: «Клеопатра пробуждается от задумчивости».

И тут она бросает вызов присутствующим на пиру мужчинам: кто из них пойдет на то, чтобы «ценою жизни» купить ночь ее любви?

Несколько позднее написанное стихотворение «Чертог сиял...» представляет Клеопатру, обменивающую свою любовь на смерть тех, кто желает насладиться ею, уже как исполняющую роль, предписанную ей свыше:

— Клянусь... — о мать наслаждений,
Тебе неслыханно служу,
На ложе страстных искушений
Простой наемницей всхожу.

Внемли же, мощная Киприда,
 И вы, подземные цари,
 О боги грозного Аида,
 Клянусь — до утренней зари
 Моих властителей желанья
 Я сладострастно утомлю
 И всеми тайнами лобзанья
 И дивной негой утолю.
 Но только утренней порфирой
 Аврора вечная блеснет,
 Клянусь — под смертною секирой
 Глава счастливых упадет.

В образе Клеопатры, как она виделась Пушкину, заключен глубокий философский смысл: без наслаждения жизнь еще не есть то, чем должна быть, а высочайшее наслаждение, какое только дано испытать человеку, таит в себе любовь. Но раз так, раз жизнь не знает ничего равного любви, значит, и достоянная плата за нее — плата самой жизнью.

В «Египетских ночах» (в одном из вариантов) Пушкин стремится открыть связь различных времен между собою, ту самую связь, о которой Гамлет сказал, что она порвалась. Отношение к коллизии «Египетских ночей» было неоднозначным. Одни персонажи решительно отвергли возможность в XIX веке ситуаций, имевших место в Египте эпохи Клеопатры, другие признали, что и в Петербурге XIX столетия их возможность вовсе не исключена. Спор между героями возник довольно острый, как только был прочтен безумно гордый призыв Клеопатры:

Я вызываю: кто приступит?
 Свои я ночи продаю,
 Скажите, кто меж вами купит
 Ценою жизни ночь мою?

«— Этот предмет должно бы доставить маркизе Жорж Занд, такой же бесстыднице, как ваша Клеопатра. Она ваш египетский анекдот переделала бы на нынешние нравы.

— Невозможно. Не было бы никакого правдоподобия. Этот анекдот совершенно древний; таковой торг нынче несбыточен, как сооружение пирамид.

— Отчего же несбыточен? Неужто между нынешними женщинами не найдется ни одной, которая захотела бы испытать на самом деле справедливость того, что твердят ей поминутно: что любовь ее была бы дороже им жизни».

Потом обсуждается вопрос о мужчинах — найдутся ли среди них готовые принять условия Клеопатры. Должны найтись, — заявляет один из мужчин, принимавших участие в

споре: «Разве жизнь уж такое сокровище, что ее ценою жаль и счастье купить? Посудите сами: первый шалун, которого я презираю, скажет обо мне слово, которое не может мне повредить никаким образом, и я подставляю лоб под его пулю; я не имею права отказать в этом удовольствии первому забияке, которому вздумается испытать мое хладнокровие. И я стану трусить, когда дело идет о моем блаженстве? Что жизнь, если она отравлена унынием, пустыми желаньями! И что в ней, когда наслаждения ее истощены?»

Ну а как быть, если твоя любовь не находит взаимности? Ответ получаем такой: «... что касается взаимной любви... то я ее не требую: если я люблю, какое тебе дело?»

Пушкин дал совершенно новый поворот теме любви в своей поэзии. Главное — чтобы ты любил, а любят ли тебя, уже другой разговор, для любящего как бы отступающий на второй план. В результате возводится в идеал скорее безответная любовь. Все шедевры Пушкина, начиная, скажем, с «Кавказского пленника» и кончая «Египетскими ночами», безупречное тому доказательство. Стало быть, в пушкинской трактовке к высшей любви относится трагическая любовь. Венец ее изображения — «Каменный гость». Об этом речь впереди.

В лицейской лирике Пушкина, как уже говорилось, главствуют темы назначения поэзии и любви. Та и другая проникнуты трагической нотой. Причем в трактовке обеих тем Пушкин-лицеист достигает редкой, можно даже сказать гениальной пронизательности. Диву даешься, с какой силой доступна была она пятнадцати-шестнадцатилетнему мальчику! Но в действительности здесь нет ничего такого, что можно было бы назвать сверхъестественным. Тут сама натура Пушкина руководила им. Притом совершенно безошибочно. Повторяю, удивляться здесь решительно нечему: под натурой мы понимаем самое подлинное в человеке, то, чего он ни у кого не мог позаимствовать.

Русская поэзия допушкинского периода, при всех ее достоинствах, все-таки не была свободна от книжности и подражательности. Пушкин сразу вступил в конфликт с подражательностью, одновременно подражая другим более, чем кто бы то ни было из его предшественников. Подражание в буквальном смысле есть не что иное, как механическое повторение свойств чужих душ. Пушкин, однако, не нуждался в этом. В первых же стихах своих обнаруживает он, с одной стороны, неуемность и пылкость натуры, а с другой — восходящую также к ней жажду покоя, тишины, уединения. В пятнадцатилетнем возрасте пишет стихотворение «Старик»:

Уж я не тот философ, страстный,
Что прежде так любить умел,
Моя весна и лето красно
Ушли — за тридцать земель!
Амур, свет возраста златого!
Богов тебя всех боле чтил;
Ах! если б я родился снова,
Уж так ли бы тебе служил.

Перед нами пока даже не юноша, а только мальчик — ему еще предстоит быть и юношей, и молодым человеком, и зрелым мужем, а он уже видит себя стариком, перескакивая через все эти прекрасные возрасты. Спрашивается: зачем это ему нужно, и как достигает он этого? Ведь и гении знают свой предел. Может быть, только один Пушкин не знал его. Нечего говорить, что старость не являлась для него заманчивой. С юностью же, как из всего видно, он отнюдь не торопился расставаться. В то же время ему было уже ведомо, что «года не смеют погодить». Чувство неповторимости мгновения — его природный дар. Стало быть, уже с детства ясна была ему необратимость, таящаяся в каждом мгновении: одно сменялось другим, не заменяясь и не отменяясь им. Каждое из них уносит с собою «частичку бытия». Едва начавшись, Пушкин обладал уже чувством прозрения всего своего пути.

Если Гоголь, Достоевский и Толстой, каких бы успехов в познании мира ни добивались, тем не менее почти всегда сомневались в том, то ли они делают и так ли делают, — то у Пушкина на этот счет никаких сомнений не было. Самодовольства он чужд, во всяком случае, не менее, нежели самые великие из его преемников, Толстой и Достоевский. Только его недовольство собою совсем иного порядка. Он взывает к себе не за то, что делал не то или не так, а за то, что, как ему кажется, он не весь целиком отдавался служению своему дарованию. Тема эта начинается, все нарастая, с самых первых его стихов. Вспомним такие из них, как «Вода и вино» (1815), «Пробуждение» (1816), «Возрождение» (1819). Он пробуждается, подразумевая под пробуждением безрадостное открытие того, что посвящал свой дар не вполне тому, чему следовало бы его посвящать. Что касается «Воды и вина», в этом более раннем стихотворении он шлет проклятия тем, кто не блюдет закона о непреходящей ценности всего того, что ценно именно своей органичностью, конечно имея в виду в первую очередь поэзию. Та же тема в стихотворении «Возрождение»:

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.

Но краски чуждые, с годами,
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой.

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней.

Установлено, что толчком к написанию этого стихотворения послужила картина Рафаэля «Мадонна с безбородым Иосифом», которой реставраторы вернули первоначальный вид, очистив ее от слоев краски, нанесенных «художником-варваром». Этот факт уподоблен Пушкиным своему собственному поэтическому развитию. Пушкин нашел, что к этому времени, к 1820 году, как поэт он совершил множество заблуждений, обнаружив которые, решительно освободился от них и вернулся к виденьям «первоначальных чистых дней». Мы, однако, знаем, что никакого переворота в его взглядах на свои поэтические задачи и в самом его поэтическом даре не произошло. Остается одно: допустить, что с самого начала Пушкину необходимо было ощущать какую-то неправильность в отношении к своему дару. Впрочем, усматривал он ее не в чем-либо ином, как в том, будто проявлял некое небрежение в обращении со своим даром. С таким ощущением Пушкин прошел весь свой литературный путь. В стихотворении «19 октября» (1825) он обращается к Дельвигу со словами, полными укора самому себе:

С младенчества дух песен в нас горел,
И дивное волненье мы познали;
С младенчества две музы к нам летали,
И сладок был их лаской наш удел;
Но я любил уже рукоплесканья,
Ты, гордый, пел для муз и для души;
Свой дар как жизнь я тратил без вниманья,
Ты гений свой воспитывал в тиши.

Противопоставляя себе Дельвига, как более верного своей музе, Пушкин в действительности указывает на два противоборствующих начала, свойственные ему самому: с одной стороны, он хочет писать «для себя», петь «для души», дабы не поставить свой гений в зависимость от чего бы то ни было, а с другой — раз ему «дана лира от богов», он обязан, при ее помощи, возвещать людям нечто главное для них, следуя чему они смогут исполнять свое, достойное их человеческого званья предназначение. Ни с тем, ни с другим началом своего творчества Пушкин не имел права расстаться, в результате остается один путь — искать их соединения, как бы ни противоречили

они друг другу. Отсюда — многозначность и многоликость пушкинской поэзии.

Великолепен образ поэта в «Послании к Юдину» 1815 года. Поэт размышлял. Воображение поэта разыгралось. Он видит себя в боевом стане, в огне сражения. Но это его не прельщает. Мечта у него другая: ему представляется он сам, укрывшийся в тесном домишке:

И, мир забыв и им забвенный,
Покой души вкушаю вновь. . .

За этими строками, вкуче с предшествующими, противопоставляющими лаврам побед уединенье в милом приюте, рисуется картина счастья любви, оказавшейся, в свою очередь, тоже всего только мечтой: «Увы! я счастлив был во сне. . .». Но и здесь поэт не дает воли огорчениям. Ему не жаль, что любовь была не более как сном. Потому не жаль, что, пережив состояние отважного воина, а затем счастливого любовника, хотя бы только во сне, он, как тут же выяснилось, был тем и другим только благодаря тому, что обладает бесценным поэтическим даром. Хвалою дару и заканчивается стихотворение — хвалою и раскрытием его сущности:

Питомец муз и вдохновенья,
Стремясь фантазии вослед,
Находит в сердце наслажденья
И на пути грозящих бед.
Минуты счастья золотые.
Пускай мне Клофо не совет:
В мечтах все радости земные!
Судьбы всемогшее поэт.

Поэзия, отстаивающая свое святое призвание всегда оставаться только поэзией, на деле претендует на равенство с самой судьбой, даже и на превосходство над ней, а причина тому — ее особый спрос с человека: в соответствии со своим предназначением он сам обязан строить свою судьбу, а не ждать, что кто-то преподнесет ему ее на золотом блюде. Поскольку призвание поэта состоит в том, чтобы указать человеку на это, поэт, в определенном смысле, и наделен мощью, превосходящей мощь самой судьбы («Судьбы всемогшее поэт»), иначе сказать, способностью своим художественным даром воздвигать для себя особый мир, мир мечты, убеждать себя, что «в мечтах все радости земные».

Мы находим у юного Пушкина три стихотворения, непосредственно посвященных мечте и мечтателю, — 1815, 1816 и 1818 годов.

В первом из них («Мечтатель») мечта преподносится в самом благостном тоне. Она возвышается надо всем, что приходится брать с бою, обретение чего связано с риском. Вообще — такса жизнь. И это порождает мечтателей. Кто удовлетворяется мечтой, тот как бы загороживается ею от всяких неприятностей. И потому — да будет она благословенна:

О, будь мне спутницей молодой
До самых врат могилы!
Летай с мечтаньем надо мной,
Расправя легки крылы;
Гоните мрачную печаль,
Пленяйте ум... обманом,
И милой жизни светлу даль
Кажите за туманом!

Так писал Пушкин в 1815 году. Годом позже пишет он стихотворение на ту же тему совсем в другой тональности — это «Пробуждение»:

Мечты, мечты,
Где ваша сладость?
Где ты, где ты,
Ночная радость?
Исчезнул он,
Веселый сон,
И одинский
Во тьме глубокой
Я пробужден.

Что же видит вокруг себя поэт, пробужденный от сладкого сна? Немую и глухую ночь. А между тем душа поэта «полна желанья»: чтоб утолить его, она предаётся воспоминаниям о видениях, услаждавших ее во сне, потому умоляет сон снова окутать ее своими упительными мечтаниями:

И поутру,
Вновь упоенный,
Пускай умру
Непробужденный.

Пушкину приоткрылась однобокость мира поэтической мечты. Но, с другой стороны, и то, что этот мир, при всей его однобокости, очарователен. Так стоит ли отказываться от него, пускай он и вовсе сомнителен? Ведь та или иная доля сомнительности есть в каждой мечте. Пушкину тем не менее не дает покоя мысль о том, как бы его мечта не обратилась в усыпляющее мечтательство.

В результате возникает новое стихотворение — «Мечтатель», датированное 1818 годом.

Это одно из мрачных созданий юного Пушкина. Пафос стихотворения — обличение мечтателя, как бы целиком растворившегося в мечтательстве. Уж лучше, говорится в стихотворении, тебя, искателя «унылых чувств», постигло бы «страшное безумие любви», да так, чтобы «весь яд ее кипел в твоей крови», чтоб сохнул ты «в бешенстве бесплодного желанья», — тогда бы ты взмолился о возвращении тебе твоего рассудка.

«Отдайте, боги, мне рассудок омраченный,
Возьмите от меня сей образ роковой!
Довольно я любил; отдайте мне покой!».
Но мрачная любовь и образ незабвенный
Остались вечно бы с тобой.

Перед нами уже как бы три лица Пушкина: поэт, воспеваящий мир мечты; поэт, сомневающийся в таком мире; наконец, поэт, призывающий трагическую любовь.

Пушкин жаждет ее всеми фибрами души: если кто действительно хочет любить, как это достойно человека, пускай решительно покончит с любовью в грезах и мечтах, ибо это не любовь, а низкая подмена ее. При этом необходимо знать, что на безвозмездные наслаждения надеяться напрасно. Всякая безвозмездная награда, от кого бы ни исходила она, одна только мнимость награды.

Нет, уж если ты жаждешь подлинной, истинной, человечески достоверной любви, то приготовься и к терзаниям, неотделимым от нее. Может быть, ты и не вынесешь их, будешь доведен ими до полного отчаяния, все равно только в них — твое спасение, твоя отрада. Может быть, ты и взмолишься, чтобы эти терзания отступились от тебя, чтобы вернули тебе «рассудок омраченный», а вместе с ним и покой, «но мрачная любовь и образ незабвенный» останутся уже навеки с тобой.

Тут перед нами возникает такой вопрос: почему же реальная, истинная любовь непременно должна предстать перед нами в самом своем грозном облике? Не знаю, хотел ли такой любви Пушкин, но, во всяком случае, пришел к твердому осознанию, что истинная любовь другой не бывает.

Тема любви входит в поэзию Пушкина в качестве главной, наряду с темой о назначении самой поэзии. Ибо, с одной стороны, «Любовь одна — веселье жизни хладной», а с другой стороны, «Любовь одна — мученье сердец». Слияние двух тем, темы поэзии и темы любви, станет одной из важнейших черт пушкинского творчества. Путь, к такому слиянию прокладывался Пушкиным в лицейской лирике. Мы видим в ней как бы двоющегося Пушкина: обращаясь к «наследникам Тибулла и Парни» с призывом воспевать любовь, сам он сомневается в

возможности для себя следовать по этому пути. А между тем признает этот путь единственно достойным для поэзии:

Певцы любви! вы ведали печали,
И ваши дни по терниям текли;
Вы свой конец с волненьем призывали;
Пришел конец, и в жизненной дали
Не зрели вы минутную забаву;
Но, не найдя блаженства ваших дней,
Вы встретили по крайней мере славу,
И мукою бессмертны вы своей!

«Любовь одна — веселье жизни холодной...», 1816

Оказывается, мука поэзии, удвоенная мукою любви, находит оправдание свое лишь в бессмертии. Ну а если нет надежды на бессмертие, то как быть? Выход, казалось бы, остается лишь один:

К чему мне петь? под кленом полевым
Оставил я пустынному зефиру
Уж навсегда покинутую лиру,
И слабый дар как легкий скрылся дым.

Но одно дело сказать так, а другое — поступить таким образом: юный поэт вроде и готов был бы отказаться от своей лиры, поскольку находит ее неспособной отстоять его бессмертия, но это уже не в его силах, ибо она богами вручена ему. Следовательно, выход надо искать другой — не в расставании с лирой, а в предъявлении к ней новых и новых требований и в открытии новых и новых возможностей. Поэт не щадит себя, а результат, тем не менее, резко не удовлетворяет его. Он наводит на мысль об отказе от самой жизни, раз в ней не заключен дар, способный оправдать ее.

И вот появляется стихотворение «Элегия» («Я видел смерть...», 1816), полное трагической безнадежности, — поэт хочет умереть и прощается с миром. Замысел весьма строен. Исполнение же довольно неровное — местами блестящее, а местами вялое. В последующее время, в 1825 году, будучи уже зрелым поэтом, Пушкин переработал эту «Элегию», озаглавив ее «Подражание», однако печатать не стал. Пушкину было важно, переработав стихотворение, показать, что он мог бы и раньше сделать его таким. А зачем это было нужно ему? Вероятно, чтоб убедиться в единстве себя тогдашнего с собою теперешним, — впрочем, не только в единстве, также и в различии.

- Лицейский вариант стихотворения в два раза длиннее окончательного. Но общий смысл тот же. Да и решающие стилистические ходы — те же. Скажем, начало было такое:

Я видел смерть; она в молчанье села
У мирного порогу моего. . .

В первой строке выброшено слово «молчанье», во второй — вместо «У мирного» стало «У тихого». Второй вариант («Подражанье») заканчивался строфой:

И все — прости в последний раз.

В «Элегии» же далее шли еще 14 строк, лишь разжижающих то, о чем так энергично сказано ранее, — они были просто отброшены.

История «Элегии» — еще одно доказательство, что юный Пушкин испытывал недостаток более в мастерстве, чем в содержании. Когда же достиг вершины мастерства, то появились «Дар напрасный, дар случайный. . .» и «В часы забав иль праздной скуки. . .», по своим мотивам несомненно восходящие к «Подражанию», но не отменяющие и не заменяющие «Подражания»: если требуется всегда быть готовым к преодолению отчаяния, значит, оно все-таки неустранимо, хотя смысл человеческой жизни всякий раз возвышаться над ним. Значит, бытие наше сразу трагично и героично.

Таким образом, самый характер сомнений Пушкина в своем даре свидетельствовал о неограниченных возможностях его дара. И это началось с его первых поэтических шагов и продолжалось до самого конца. Во что обходилось это Пушкину, с особенной силой показывает «Наслажденье», также написанное в 1816 году, а позже переработанное, но при жизни автора не появившееся в печати. Тема его — все та же: как можно воспевать наслаждение, когда оно не более чем плод одного только воображения:

С порога жизни в отдаленье
Нетерпеливо я смотрел:
«Там, там, — мечтал я, — наслажденье!»
Но я за призраком летел. . .

Итак, всякая мечта опасна затаенной в ней возможностью превращения в пустое мечтательство, всегда приносящее с собой горькие разочарования и терпкие страдания. Однако, с другой стороны, без мечты и воображения невозможно истинное самоосуществление. Получается поистине положение человека, оказавшегося между Сциллой и Харибдой. Пресекая в себе

всякие склонности к мечтательству, Пушкин при этом только и делает, что расширяет себя к такого рода настроениям.

Начиная с Гоголя, о Пушкине пишут, что суть его поэзии в том, что принято называть всеоткликом. Потрясающе развита эта мысль в знаменитой «пушкинской речи» Достоевского. Но оба они, и Гоголь, и Достоевский, поняли пушкинский всеотклик односторонне: для них он в том, что Пушкин сочувствовал всему лучшему на свете, значит, и порицал все худшее, но не реагировал на мировое зло непосредственно, помимо искусства. Пушкин сам дает повод для такого толкования его отношения к миру, — например, в стихотворениях «Соловей и роза» или «Эхо». О том же говорят его слова из стихотворения «19 октября» (1825): «...душевных наших мук не стоит мир». Само собой разумеется, что Пушкин не получал от мира того, что отдавал миру. Однако Пушкин мыслим только в этом мире. Более того, только в своей эпохе. Пушкин стремился жить в полную меру, какая только доступна человеку. Он не желал ничего упустить из всего того, что только может выпасть на долю человека в этом мире. К тому его побуждала и сама его эпоха, что подтверждается обилием в ней характеров, столь родственных ему. Здесь корень уникальности пушкинской поэзии, как и личности. Пушкин шел, полный решимости, навстречу всем радостям и горестям, какие только может встретить человек на своем жизненном пути.

Пушкинская поэзия представляет собою испытание души человеческой на предмет самого бесстрашного и самого возвышенного восприятия человеческого бытия, начиная со своего собственного, в результате рисует нашу жизнь как увлекательнейшую и одновременно мучительную историю. Страшны ведь не сами по себе человеческие слабости, без них мы не были бы самими собой, — страшно потакание им. На примере собственной личности поэт убеждает нас, скажем, в том, прежде всего, что человеку положено и в грусти находить наслаждение.

Мне скажут: все это прекрасно, однако перед нами примеры спасения от мучительной тоски не вообще человека, а человека-творца, великого поэта, именно в творчестве находящего себе избавление от всех бед; но ведь у нас-то, людей обыкновенных, нет такой возможности, а потому нам-де не дано сделать нашу грусть или тоску предметом нашего наслаждения, превратить их в объект творчества. К нашему счастью, это не совсем так. Каждый из нас, даже и самый непросвещенный в эстетическом отношении, носит в себе элементы непосредственного эстетического восприятия мира.

Может показаться, что кроме уроков человечности, пушкинская поэзия не преподносит людям ничего иного, но на деле она заключает в себе все. Пушкин берет свою собственную жизнь за отправной пункт развертывания поэтической картины человечности. Он пишет для себя, а печатает «для денег». Это его изречение не имеет ничего общего с так называемым красным словцом. В этом изречении скрыт глубочайший смысл нашего человеческого существования. Продавая рукопись, написанную для себя, Пушкин уже идет на компромисс, потому что издатель захочет ее купить, лишь если она подходит ему. Касается Пушкин этой темы и в письмах к А. И. Казначееву, управителю канцелярии графа М. С. Воронцова, под началом которого он служил в Одессе, находясь в южной ссылке. Первое письмо от 22 мая 1824 года (второе — в начале июня): «Ради бога, не думайте, чтоб я смотрел на стихотворство с детским тщеславием рифмача или как на отдохновение чувствительного человека: оно просто мое ремесло, отрасль честной промышленности, доставляющая мне пропитание и домашнюю независимость».

Та же мысль выражена и в стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом», написанном в том же 1824 году, уже в Михайловском. В споре верх берет книгопродавец, которому Пушкин поручает сформулировать отношение свое к собственному труду:

Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

Да, это компромисс, но из тех, на которых держится наше бытие. Зная о неизбежности смерти, мы боремся за жизнь, каждый раз чем-то поступаясь, иначе нам сразу пришлось бы предпочесть смерть жизни. Ибо она все равно неизбежна. Так и Пушкин: живя среди людей, должен был считаться с людьми, какими бы ни были они. Этот общий закон человеческого общежития распространяется и на поэзию.

Пушкин неразлучен с беспредельной тоской. Но она возбуждает в нем лишь новые и новые силы отстоять свою поэзию, разумеется, прежде всего ее же собственными средствами. Оттого крепнут в ней присущие ей всегда решающие качества. О нарастающем в Пушкине гневе против положения, в которое он попал и которое все более усугублялось, свидетельствует его переписка с ближайшими ему друзьями, в частности с Вяземским, которому однажды писал так:

«Давно девиз всякого русского есть *чем хуже, тем лучше*. Оппозиция русская, составившаяся, благодаря русского бога, из наших писателей, каких бы то ни было, приходила уже

в какое-то нетерпение, которое я исподтишка поддразнивал, ожидая чего-нибудь. А теперь, как позволят Фите Глинке говорить своей любовнице, что она божественна, что у ней очи небесные и что любовь есть священное чувство, вся эта сволочь опять уgomонится, журналы пойдут врать своим чередом, чины своим чередом, Русь своим чередом — вот как Шишков сделает всю обедню... С другой стороны, деньги, «Онегин», святая заповедь Корана — вообще мой эгоизм» (1824, июнь).

При таком положении вещей, казалось бы, Пушкин должен был либо стать на путь сатирических разоблачений, либо отдать свой дар воспеванию революционных идей и идеалов; либо же соединить в себе то и другое. Хотя у Пушкина есть и то, и другое, и третье, им было избрано совсем иное направление для своей поэзии. Несмотря на то, что пушкинская поэзия стала знаменем декабризма, декабристы не были ею вполне удовлетворены, имели к ней большие претензии. С другой стороны, хотя Пушкину был присущ темперамент сатирика, что доказывает и «Евгений Онегин» (роман был задуман как сатирическое произведение), однако написан в совершенно другом ключе — в духе строгого реализма, с преобладанием лирического начала.

Пушкинской поэзии так же необходима сила постижения бытия, находящегося в глубочайшем разладе с нею, как и вера в это именно бытие, взятое в его целокупности, ибо никаким другим бытием мы не располагаем. Главное — все-таки это бытие рождает поэзию. Отсюда острое сознание пушкинской поэзией своего трагического положения в мире. Понятно все нарастающее тяготение ее к прозрениям человеческих судеб, с их неизбывным уклоном в сторону от поэтических начал. Не случайно пушкинская поэзия проникнута мучительным и сладостным состраданием к людям, как и величайшей болью за собственную судьбу, являющуюся в то же время олицетворением всякой человеческой судьбы.

В 1815 и в 1816 годах Пушкин пишет два послания тогда еще маленькой девочке, сестре своего ближайшего друга Дельвига. Я привожу их целиком, ибо они очень важны для обоснования моего взгляда на Пушкина, а между тем пушкинисты обычно не придают им никакого значения.

К бар. М. А. ДЕЛЬВИГ

Вам восемь лет, а мне семнадцать било.
И я считал когда-то восемь лет;
Они прошли. В судьбе своей унылой,
Бог знает как, я ныне стал поэт.
Не возвратит уже того, что было,

Уже я стар, мне незнакома ложь:
Так верьте мне — мы спасены лишь верой.
Послушайте, Амур, как вы, хорош;
Амур дитя, Амур на вас похож —
В мой лета вы будете Венерой.

Но если только буду жив,
Всевышней благостью Зевеса,
И столько же красноречив —
Я напишу вам, баронесса,
В латинском вкусе мадригал,
Чудесный, вовсе без искусства —
Не много истинных похвал,
Но много истинного чувства.
Скажу я: «Ради ваших глаз,
О баронесса! ради балов,
Когда мы все глядим на вас,
Взгляните на меня хоть раз
В награду прежних мадригалов».
Когда ж Амур и Гименей
В прелестной Марии моей
Поздравят молодую даму,
Удастся ль мне под старость дней
Вам посвятить эпиталяму?

Между прочим, Пушкин прибавил себе год, как, впрочем, и ей, ему не «семнадцать било», а пока только шестнадцать. Видимо, сделал он это для округления возраста — семнадцатилетний звучит куда более выразительно, чем шестнадцатилетний. Год спустя он обращается к своей любимице с новым посланием:

К МАШЕ

Вчера мне Маша приказала
В куплеты рифмы набросать
И мне в награду обещала
Спасибо в прозе написать.

Спешу исполнить приказанье,
Года не смеют погодить:
Еще семь лет — и обещанье
Ты не исполнишь, может быть.

Вы чинно, молча, сложа руки,
В собраньях будете сидеть
И, жертвуя богине скуки,
С воксала в маскарад лететь —

И уж не вспомните поэта! ..
О Маша, Маша, поспеши —
И за четыре мне куплета
Мою награду напиши!

Заглядывая в еще далекое будущее милой восьмилетней девочки, Пушкин и таким способом размышляет о судьбе поэ-

зни и поэта: сейчас поэт ей близок и дорог, но пройдут годы, а «года не смеют погодить», и, вероятнее всего, не останется ничего общего у нее с поэтом.

Юному, шестнадцати-семнадцатилетнему Пушкину уже не по себе, когда он задумывается о превратностях судеб человеческих. Его мучают преимущественно вообще людские судьбы. Но нет сомнения, прежде всего страшила его собственная судьба как поэта, безгранично преданного своему неподкупному поэтическому дару.

Отсюда все качества пушкинской поэзии: ее жажда охватить все, что происходит в этом мире, ее стремление со всей глубиной проникнуть во все это, обнаруживая преемственность между всеми временами, странами, народами и культурами, ее установка на создание своего особого мира, во всем подобного реальному миру, однако живущего по своим особым законам. Вот здесь-то и находится источник неотразимой прелести пушкинской поэзии, в которой мы узнаем себя и какими есть, и какими не следовало бы нам быть, и какими надлежало бы нам стать. Оттого в пушкинской поэзии заключена такая завораживающая для нас сила — и по своему содержанию, и по своей форме. Словом, Пушкин изображает человека именно под знаком судьбы.

6

Обращенная ко всем нам, поэзия Пушкина представляет собою как бы эталон простоты и совершенства.

Надо сказать, вечная забота о простоте — один из решающих признаков именно русского искусства, и прежде всего литературы. С вызывающей парадоксальностью выражена эта мысль Львом Толстым в одном из писем к Н. Н. Страхову, датированном мартом 1872 года:

«Я изменил приемы своего писания и язык, но, повторяю, не потому, что рассудил, что так надобно. А потому, что даже Пушкин мне смешон, не говоря уж о наших элукубрациях, а язык, которым говорит народ и в котором есть звуки для выражения всего, что только может желать сказать поэт, — мне мил. Язык этот, кроме того — и это главное — есть лучший поэтический регулятор».

Перед тем Толстой разъясняет своему адресату, что такой подход к литературному делу присущ особенно русским писателям. Подумать только — автор «Войны и мира», достигнув всемирного признания и славы, вдруг решает изменить коренным образом способ своей литературной работы!

Пушкин не хуже Толстого знал, какое значение для литературы имеет народный язык. Но, в противоположность Толстому, не бросался из одной крайности в другую, не противопоставлял язык, «на котором говорит народ», языку, выработанному долгим и трудным опытом литературного развития. Он за слияние этих языков.

Для мышления Толстого характерна категоричность, для мышления Пушкина, напротив, синтетичность. Оттого Толстой в вечных колебаниях, Пушкин же вечно верен самому себе. Это различие между ними резко обнаружилось в их отношении к языку, а затем к художественности вообще.

Толстой нередко, особенно в последние десятилетия, просто понимал как противоположность сложности. Например, поощрял писателей, произведения которых не отличались сколько-нибудь значительными достоинствами, но которые зато с избытком сочувствием относились к крестьянской массе. Одно тут явно не искупалось другим. Толстой, однако, заставлял себя закрывать глаза на это. Но в конце концов сам же и выдавал себя. Он хвалил крестьянского писателя С. Т. Семенова; между тем однажды, войдя в комнату, где кто-то вслух читал его рассказ, и не зная, кто его автор, рассерженно сказал что-то вроде того, кому пришла в голову дикая мысль читать такую дрянь.

С Пушкинным такого казуса не могло случиться. Для него простота не противоположность сложности, а упорядоченная сложность. Он, следовательно, двигался не к тому, чтобы уклониться от сложных проблем, как-либо обойти их, а к тому, чтобы как можно дальше углубиться в них, приобщая к ним всех своих читателей, а не только избранных. Тут был неизбежен конфликт и с читателем, в широком смысле слова, и с критикой. Вот откуда гордая и трагическая позиция, выраженная в стихотворении «Поэту» (1830):

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Это одно из любимых стихотворений Толстого. В принципе он дорожил авторской неуступчивостью, родственной пушкин-

ской, и нередко с душевным трепетом ссылался на Пушкина. В иных же случаях противопоставлял себя Пушкину, идя на большую сговорчивость с читателем, ориентируясь на избранного им самим читателя. Пушкин здесь до конца бескомпромиссен. В высшей степени придирчив он и к философам, которые, воздвигая свои системы и обязывая людей следовать им, сами только и делали, что отступали от них.

Судьба наша — и в степени верности нашей самим себе.

Поразительно, что семнадцатилетний Пушкин-лицеист в стихотворении «Послание Лиде» уличал самого Сократа в непоследовательности, ибо, проповедуя отречение от наслаждений, тот сам отнюдь не уклонялся от них, тут же находя оправдание себе.

Терпеть — великая утеха;
Созет ваш вовсе не смешон:
Но мне он, слышите ль, не нужен,
Затем, что слишком он мудрен;
Дороже мне хороший ужин
Философов трех целых дюжин;
Я вами, право, не прельщен.
Собор угрюмый рассержен.
Но пусть кричат на супостата,
Их спор — лишь времени утрата:
Кто их примером обольщен?
Люблю я доброго Сократа!
Он в мире жил, он был умен;
С своею важностью притворной
Любил пиры, театры, жен;
Он, между прочим, был влюблен
И у Аспазии в уборной
(Тому свидетель сам Платон),
Невольник робкий и покорный,
Вздыхал частехонько в хитон
И ей с улыбкою придворной
Шептал: «Все призрак, ложь и сон:
И мудрость, и народ, и слава;
Что ж истинно? одна забава.
Поверь: одна любовь не сон!»
Так ладан жег прекрасный он,
И ею... бедная Ксантипа!
Твой муж, совместник Аристипа,
Бывал до неба вознесен.

Ирония юного Пушкина над прославленными во всей мировой истории древнейшими и величайшими философами столь же откровенна, сколь и добродушна. Он любит «доброго Сократа». Говорит о нем как о человеке проникновеннейшего ума и мудрости, в такой же степени увлекавших его в сторону создания учения, содержавшего пункт о том, что с добрым человеком ничего худого в этом мире не произойдет, в какой

и внушавших ему сомнение по отношению к этому учению. Юный Пушкин любуется «важностью притворной», неразлучной с Сократом. Тут скрывается загадка самого Пушкина. С его точки зрения, человеку не по силам отказываться от наслажденной жизнью, — ибо что же такое жизнь, если ради нее надобно жертвовать наслаждениями? Но вместе с тем, где гарантии того, что мы получили от жизни необходимые нам наслаждения, стремясь к ним? И не потому ли у Сократа такое отношение к наслаждениям, что на собственном опыте он успел убедиться, насколько они сомнительны? Семнадцатилетний Пушкин близок к такому умозаключению. В то самое время, когда писал он «Послание Лиде», из-под его пера вышло стихотворение «Наслаждение». Просто невозможно не восхищаться «Посланием Лиде», прежде всего чисто пушкинской пронзительностью и остротой. У «Наслаждения» свои достоинства: оно более трагично вследствие своей исключительной личности.

Так вот как устроена жизнь: побуждая к наслаждениям, как основному содержанию бытия нашего, по существу делает их как бы недоступными для нас. В таком случае, возлагать надежды на какие-либо построения, осуществление которых привело бы нас к желанной цели, дело вполне бессмысленное. Во всем, что касается человека и людей, такого их самоосуществления, которое награждало бы их сознанием исполнения своего предназначения, человеку и людям не остается ничего иного, как полагаться на самих себя, — вот символ веры Пушкина, возникший, пускай еще в зачаточном состоянии, уже в лицейских его стихах.

Естественно, что Пушкин не заставляет своих героев возводить какие бы то ни было системы, которые помогли бы им вполне обрести самих себя. Он предоставляет им свободу обнаруживать себя самих во всех своих повседневных поступках. Оттого они могут показаться не такими уж значительными по своему внутреннему содержанию. Поставьте Онегина рядом с Пьером Безуховым или князем Андреем, в особенности же с Версиловым или Иваном Карамазовым, и вам покажется на первый взгляд, что Онегин довольно элементарен в сравнении со знаменитыми героями Толстого и Достоевского. На деле же он человечнее, значит, и общечеловечнее. Его не занимают проблемы постижения и исправления рода человеческого. Ему будто нет ровно никакого дела до всего этого. Но вглядываясь повнимательнее в то, как он всматривается в себя и в окружающих его людей — не с философской, а с самой обычной, повседневной точки зрения, доступной каждому из нас, — мы обнаружим в равной мере и в самих себе, а не только в Оне-

гине — в этом-то и состоит суть дела! — способность к величайшим человеческим прозрениям.

В конце «Евгения Онегина», заново пересматривая судьбу своего героя, Пушкин выражает собственные заветные мысли о превратностях судеб человеческих:

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто вовремя созрел,
Кто постепенно жизни холод
С летами вытерпеть умел;
Кто странным сном не предавался,
Кто черни светской не чуждался,
Кто в двадцать лет был франт иль хват,
А в тридцать выгодно женат;
Кто в пятьдесят освободился
От частных и других долгов,
Кто славы, денег и чинов
Спокойно в очередь добился,
О ком твердили целый век:
N. N. прекрасный человек.

Здесь мало сказать с предельной ясностью очерчен и отвергнут образ жизни людей определенного круга, живших в определенных общественно-исторических условиях, — в равной, если не в большей степени отвергнута неистребимая, но тем более нуждающаяся в истреблении живущая в людях склонность к самокапитуляции, к подмене порывов к своему человеческому возвышению удовлетворением мелких честолюбий, всегда навязываемых обстоятельствами, каковы бы они ни были. Высокое искусство всегда стоит на страже защиты человеком своего человеческого достоинства, где бы и когда бы ни жил человек, какое бы положение в обществе ни занимал, — оно сразу и конкретно-исторично и общечеловечно — и тем сильнее воплощает в себе то и другое назначение, чем большей высоты достигает в том и в другом отношении. С таким знанием человеческой души, какое разворачивается перед нами в крошечном отрывке из «Евгения Онегина», едва ли можно встретиться даже у самых величайших поэтов мира — Пушкин занимает среди них особое место в том смысле, что обнаруживает талант своего проникновения в глубины существа нашего, рассказывая нам прежде всего о повседневном бытии нашем.

Строфа из «Евгения Онегина», идущая вслед за приведенной; еще более леденит душу нашу поразительным противопоставлением ее высокого предназначения тому одурманяющему состоянию, в которое нередко впадает она, поддаваясь влечениям минуты:

Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана,
Что изменяли ей всечасно,
Что обманула нас она;
Что наши лучшие желанья,
Что наши свежее мечтанья
Истлели быстрой чередой,
Как листья осенью гнилой.
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.

В отличие от Гамлета и Фауста, оказавшихся в исключительных ситуациях, которые и послужили причиной философической настроенности их ума и души, пушкинский Онегин проходит через ситуации, ничем не выделяющие его из людей его круга. В этом отношении он равен всем нам. Тем страшнее трагедия его. Самый страшный ужас жизни не в том, что твой отец, являясь королем, будет убит своим братом, то есть твоим дядей, и своей женой, то есть твоей матерью, или что ты окажешься в союзе с самим чертом, который ввергнет тебя в умопомрачительные преступления, — такое случается с кем-то, стоящим непомерно далеко от нас, и даже не всегда заставляет нас сострадать. Онегин, повторяю, среди нас, он — как любой из нас, и, погружаясь в трагедию, происходящую с ним, мы ее воспринимаем как имеющую прямое отношение к нам самим, как нашу собственную трагедию.

Здесь корень цельности Пушкина.

Всего себя отдав служению поэзии, Пушкин мало сказать не подчинил своей человеческой сущности литературным задачам, — напротив, литературные свои установки, без всякого исключения, выводил из своей человечности. Всем своим творчеством настаивает он на общности собственной человеческой судьбы с судьбой всякого человека, когда-либо и где-либо живущего или жившего на свете. Пушкин при этом распространяет на себя все основополагающие законы, определяющие жизнь каждого человека на этом свете. Понятие «судьба», очевидно, столь же древнее, как и понятие «человек». В разных философских системах наполнялось оно различным содержанием, нередко оскорбительным для человека. Я здесь ориентируюсь на трактовку судьбы гениальнейшими художниками всех времен и народов, озабоченными в первую очередь, как сказал Пушкин, «самостоянием человека».

Вот Эсхил, от имени которого хор предостерегает человека от пренебрежения моральными законами, от тех грозных по-

следствий, которые неминуемо обрушатся на него, если он останется глух к такому предостережению:

Как Зевс бьет, — кто не глух, услышит,
Ищи след! Кто не слеп — увидит.
Пожал враг, что посеял. Пусть не скажут:
«Высоко бог и глядит бесстрашно
На то, как в пыль люди мнут
Правды жемчуг». Слово — ложь!
Все видят: мстит Арес
Тому, кто слишком горд,
Кто чересчур высокомерен,
Кто через верх добром наполнил
Высокий дом. Нам — без злобы долю!
Нам — не пышный жребий,
Чистые нам желанья.
Не спасет изобилие
Богача, что, пресытись
Счастьем, правды святой престол
Топчет. Гордый погибает.

Судьба всегда обозначает какой-то итог в деяниях человека; либо очередной, более или менее, значительный, но все-таки преодолимый поворот в его жизни; либо приобретающий характер этапного, может быть, предопределяющего весь дальнейший жизненный путь человека, чему примером может служить встреча Татьяны с Онегиным. Наконец, судьба же закрепляет за собою право подведения окончательной, так сказать, красной черты под жизнью человека, как это случается, скажем, в «Полтаве», в «Скупом рыцаре», в «Моцарте и Сальери» или в «Пиковой даме».

Понятие «судьба» отнюдь не однозначно. В него входят разные слагаемые. Это, во-первых, чуткость либо глухота ко всему, что происходит с нами; это, во-вторых, соблюдение или несоблюдение изначальных норм нравственного поведения человека; это, в-третьих, наши требования к жизни, в каком смысле хотим быть счастливыми, что понимаем под счастьем.

Понятие «судьба» сочетает позитивное с негативным. Мы делаем ее сами, но в не меньшей мере она делает нас самих. Это великолепно понимали древние, как показывают трагедии Эсхила, и особенно Софокла, хотя бы нижеследующие выдержки из его трагедий «Антигона» и «Эдип в Колоне»:

Всяческих много в мире сил, но всех их
человек сильней.
Через море седое он в пору лютых ветров,
зимой
Едет, смелый, переправляясь по ревущим
вкруг волнам,

И всех богов превыше — Гею —
Нудит бессмертную он, неустомную,
Вдоль, поперек бороздя ее из году
В год плугом, — с ним же в поле
друг конь.
«Антигона»

Величие человека неоспоримо, однако, постольку, поскольку сознает он, что плодотворность его деяний зависит от их благоразумности, от того, насколько гармонируют они с уважением к общей судьбе людской.

Тот, кто долгого века здесь
Чает, кто пренебрег людской
Жизни мерою, явно тот
Кажется мне неразумья полным,
Ибо длинные дни, — они
Много раз приводили к нам
Сонм печалей, а радость где,
Вовсе знать не дано тому,
Кто хочет больше сроку взять,
Чем дано. Помощница ж для всех
одна,
Предстоит подземным Дева,
Песен, плясок, лир чужда —
Смерть, всему скончанье.
«Эдип в Колоне»

И еще одна выдержка из «Антигоны» — из «Стасимы I», представляющей собою «хвалу человеку»:

Но мудростью — не упованьем —
Богат, хитроумным искусством,
То к злу он, то к благу идет. Законы
Почитает страны родной,
Богов святой и правый суд —
Сильный в граде; жалок в граде тот,
к кому
Худое льнет от дерзких дел.
Пусть пред очагом моим
Ни он не сядет, ни одно с ним
мыслящий.

Тема судьбы также проходит красной нитью сквозь творчество таких величайших художников, как Данте, Шекспир и Гёте. Все они озабочены в первую очередь величием и благородством человека. Эта тема заняла достойное место и у наших, русских художественных гениев. У Пушкина в особенности. Потому что Пушкин, как никто другой, в своем самоосуществлении полагался исключительно на свой собственный дар, будучи наделен особенно острым чувством своей единственности — в ее общезначимости.

Но вот Гёте, — биография его так благополучна, а гений его до такой степени осуществлял себя, что невольно склоняешься к мысли об отсутствии в его жизни и деятельности чего-либо случайного. Между тем он сам придавал решающую роль случайностям в собственной судьбе. Одной из них считал свою встречу с Шиллером, не будь которой, его судьба, по его же мнению, имела бы совсем иной характер: Гёте видел в этой встрече что-то свыше ниспосланное.

Пушкин одновременно и первозданный художественный гений типа Эсхила и Софокла, и художник, вобравший в себя культурный и исторический опыт более чем двадцати веков, прошедших после них. Он видит человека сразу и как впервые появившегося на земле и как олузанного сетями многотысячелетних порывов и срывов. Такова природа пушкинской всепроникающей художественности с ее поистине сейсмографической исторической чуткостью.

Невзирая на то что судьба может обнаружить то свое расположение, а то нерасположение к человеку, встреча с нею неотвратима. По этой причине люди, поднимающиеся на вершины творчества, будь то Наполеон или Моцарт, Петр Великий или Пушкин, с предельной остротой чувствуют подстерегающие их опасности.

Иные величайшие из людей, испытывая постоянные угрозы со стороны судьбы, порою стараются уклониться от столкновения с нею; другие гениальные люди, находясь в аналогичном положении, всегда готовы вступить в поединок с нею, случается, что и бросают вызов ей. Так у Толстого все-таки были попытки перехитрить, обмануть судьбу. Он ведь и к смерти так относился. Умирая и зная, что умирает, он, пока находился в сознании, говорил, что, может, и на сей раз ему удастся обмануть смерть. Пушкин представляет собою противоположный пример. За считанные минуты до смерти он сказал: «Кончено», а когда его спросили, что это значит, ответил — «жизнь кончена».

Я не то хочу сказать, что Толстому, в сравнении с Пушкиным, недоставало мужества, но Толстой, находясь в особом положении и решая особые задачи, все-таки перед ним только одним стоявшие, воспитывал в себе готовность к компромиссам, и хотя исходил при этом из самых высоких намерений, случилось, что слишком уклонялся в сторону компромиссов, а это влекло и к натяжкам в творчестве. Перечтите «Казачков» — вам сразу бросятся в глаза некоторая неестественность и натужность в отношениях Оленина с казаками, а ведь автобиографичность Оленина не нуждается в доказательствах. Когда у Толстого, еще в 50-х годах, возникли большие сомне-

ния в осуществлении своих планов установления, так сказать, братских отношений между помещиками и крестьянами, он на некоторое время преданся попыткам создания маленького частного мирка вместо большого справедливого мира.

К этому времени относится следующая запись в дневнике Толстого: «Построить свой частный мирок среди всей окружающей застарелой мерзости и лжи стоит чего-нибудь и главное успеть — дает гордую радость. Быть искушаемым на каждом шагу употребить власть против обмана, лжи, варварства и, не употребляя ее, обойти обман — штука! И я сделал ее. Зато и труда было много; зато и труд вознагражден».

Не правда ли, как странно все это выглядит: Толстой хвастается тем, что не вмешивается в грязные дела, такие, как обман, ложь и варварство, якобы тем самым ограждая себя от всего этого, на деле же уступая всему этому. Тут уж не найти ни прямоты, ни простоты. Между тем он так нуждался в том и другом. Не удивительны столь частые его сомнения в самом себе, поиски для себя примера и образца — как в человеческом, так и в литературном плане.

Уже будучи автором «Войны и мира», в 1870 году, Толстой заносит такую запись в свой дневник: «Есть два резко различные рода литературы: серьезный и несерьезный, или поэзия содержания и поэзия формы, или простой и не простой. В первом автор говорит своим языком, только настолько изменяя склад своей речи, насколько того требует предмет. Пушкин, Сервантес, Рабле и многие другие. Во втором автор говорит не своим, а каким-то особенным языком, который ему нравится или по своей возвышенности, или по кощичности, или по оригинальности: оды, Диккенс, Щедрин, Некрасов и многие другие».

Нам, разумеется, не обязательно ни соглашаться во всем с Толстым, ни вступать в спор с ним. Для нас принципиальное значение имеет сам принцип разделения литературы на серьезную и несерьезную, простую и непростую. Сам Толстой преклоняется перед авторами, которые постоянно в первую очередь ценят свое слово и такое значение придают своему слову, что предпочитают писать свои произведения принципиально как бы непосредственно от своего имени. У Толстого не всегда это получалось. Напротив, Пушкин оставался неизменно верен этому принципу.

Под простотой в искусстве надо понимать не столько тайны ремесла самого по себе, сколько тайну личности художника. Простота требует трезвого и мужественного взгляда на вещи. Ее нет там, где присутствует хоть малейшая принужденность,

какие-либо ухищрения, какие-либо попытки замаскировать свой истинный взгляд на вещи.

Простота — это не что иное как особая форма сопричастности писателя к миру: суть дела в том, насколько проникает он в мир, каким тот действительно является. От этого зависит мера доверительности его отношений с миром; стало быть, и мера собственной открытости перед миром. Пушкин достиг здесь предела. Открытость его беспредельна.

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине;
Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне...
Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?

«Предчувствие», 1828

Иначе сказать, поэт готов помериться силами с угрожающей ему судьбой: но, с другой стороны, готовит себя и к смиренному приятию нового удара судьбы; об этом говорится в следующей строфе:

Бурной жизнью утомленный,
Равнодушно бури жду:
Может быть, еще спасенный,
Снова пристань я найду...
Но, предчувствуя разлуку,
Неизбежный, грозный час,
Сжать твою, мой ангел, руку
Я спешу в последний раз.

Поэт такого склада, как Пушкин, возлагает на себя обязанность предстать перед миром в качестве человека, не нуждающегося в утешениях, что бы с ним ни случилось, для которого жизнь сохраняет всю свою прелесть, какие бы обиды ни наносила она ему. Он — сам себе утешение и не унижится до того, чтобы его другие утешали. Потому Пушкин и стал для всех нас нашим вечным спутником.

Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись!
В день уныния смирись:
День веселья, верь, настанет.

Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Всё мгновенно, всё пройдет;
Что пройдет, то будет мило.

«Если жизнь тебя обманет...»

Так писал Пушкин в 1825 году, уже достигнув полного расцвета своего гения. А вот стихотворение 1817 года — «Князю А. М. Горчакову»:

Ужель моя пройдет пустынно младость?
Иль мне чужда счастливая любовь?
Ужель умру, не ведая, что радость?
Зачем же жизнь дана мне от богов?
Чего мне ждать? В рядах забытый воин,
Среди толпы затерянный певец,
Каких наград я в будущем достоин
И счастья какой возьму венец?

Но что? .. Стыжусь! .. Нет, ропот — униженье.
Нет, праведно богов определенье!
Ужель лишь мне не ведать ясных дней?
Нет! и в слезах сокрыто наслажденье,
И в жизни сей мне будет утешенье:
Мой скромный дар и счастье друзей.

Важнейшая тема поэзии Пушкина — обретения и утраты. Однако Пушкин и утрачивая — обретает. Раз, как у него сказано, «что прошло, то будет мило», значит мы с утратой чего-то как-то возмещаем утраченное, сохраняя воспоминания об утраченном. Иначе — чем бы или кем бы мы были, если бы у нас не было этих воспоминаний?! Даже пережитую нами скорбь мы не вычеркиваем из своей памяти, ибо это мы скорбели, ибо *у нас* хватило духа возвыситься над нашей скорбью.

7

Вся литература, в особенности поэзия, либо воспоминания, либо напоминания. Через людские судьбы, изображенные гениальными писателями всех времен и народов, просматриваем мы свою собственную судьбу, примеряя ее к чужим судьбам, ставшим столь знаменательными на общечеловеческом пути, — и тем извлекаем для себя величайшие и необходимейшие уроки. Если попробовать взглянуть на литературу с этой точки зрения, а не видеть в ней только свод знаний о прошлом человечества, то вопрос о личности художника приобретает для нас экстраординарное значение. Как поучительна здесь параллель между некоторыми стихами Пушкина и Тютчева.

Весь так называемый денисьевский цикл Тютчев посвящает горестным воспоминаниям об умершей возлюбленной, придавая им трагический характер. Немало стихов на эту тему и у Пушкина. В горестных воспоминаниях оба поэта ищут утешения себе, стремятся заполнить какие-то пустоты длящейся своей

жизни. Цели их, однако, здесь далеко не совпадают, и это говорит о различии масштабов и направленности их таланта.

Стихотворение Тютчева «Есть и в моем страдальческом застое...» по тону явно сбивается на молитву — поэт просит бога, отнявшего у него «ее», оставить ему хотя бы «живую муку — по ней». Мысль, выраженная в стихотворении, тем более прекрасна, что она касается буквально всех нас. Тем не менее нам ведь явно недостаточно всего этого для нашего утешения. Потому Тютчев снова и снова ворошит свои воспоминания, с тем чтобы придать им новую форму, которая позволила бы ему как можно реальнее ощутить образ ушедшей возлюбленной.

Спать стою я над Невой,
И снова, как в былые годы,
Смотрю и я, как бы живой,
На эти дремлющие воды.

Или:

Во сне ль все это снится мне,
Или гляжу я в самом деле,
На что при этой же луне
С тобой живые мы глядели?

Какой бы поэтической силы ни достигал Тютчев в воссоздании прошлого, оно, несмотря на это, так и останется прошлым, отринутым от сегодняшнего дня, сколько бы ни сближал он то и другое. Иными предстают перед нами стихи Пушкина о своих усопших возлюбленных. Вспоминая о той или иной из них, он не мирится с тем, что на этом все кончилось, а потому жаждет загробной встречи, ибо верит в чудо, относясь вообще к жизни человеческой как к чуду. Вот что разделяет Пушкина и Тютчева, схожих между собою прикованностью к родственным или даже одинаковым проблемам. В известном смысле они и вникают в них, может быть, с равной силой. Однако в то время как Тютчев, постигнув трагическую суть бытия, в общем признает непреложным создавшееся положение вещей, Пушкин не склоняет головы перед любой трагической ситуацией.

В Тютчеве и Пушкине — два типа нашего отношения ко всему происходящему с нами. Хотя и тот и другой тип осознания нами того, что происходит с нами, свойствен всем нам, они при этом противостоят друг другу, и в одних случаях мы поддаемся одному из них, тому, который выражен Тютчевым, а в других — стараемся возвыситься до того отношения к самим себе, которое с такой неотразимой силой и красотой выра-

жено в завораживающей поэзии Пушкина. Мы осуществляем себя не только при нас. Мы есть не только в свое время, но, в известном смысле, и всегда: в предшествующих поколениях — как возможность, в последующих — как осуществление. Вот о чем пушкинская поэзия. Я не хочу сказать, что этого нет ни в какой другой поэзии, конкретно — в тютчевской (поскольку у нас речь идет о ее соотношении с пушкинской поэзией). Вечно всякое истинное искусство. Ибо, хотя все действительное существует в преходящем, большой художник преподносит нам его как отмеченное знаком вечности. Живя только ныне, только сейчас, люди живут и в вечности, хотя бы уже только потому, что обладают и памятью, обращенной в прошлое, с которым соизмеряют и оценивают себя, и мечтой, обращенной в будущее, в котором они тоже не могут не отыскивать меры и оценки для себя. В этих трех измерениях человек воспринимает себя прежде всего через искусство. Пушкин максимально сблизил эти три самоизмерения человека.

Непреложная сила бытия в надлежавший час непрестанно отделяет каждого из нас навеки от тех, кто был с нами. В этом смысле жизнь наша — непрерывная цепь потерь. Замены им нет и не может быть, ибо всякий, кто был с нами и кого не стало, единственный и незаменимый. Нас спасают воспоминания об ушедших от нас. Мы привыкаем к утратам. Душевные раны зарубцовываются. Вместе с тем воспоминания — также и муки наши, а не только спасение от них. Если продолжить разговор о Тютчеве и Пушкине, то Тютчев преимущественно мучает себя своими воспоминаниями. Так же ведут себя и его герои или героини.

Пушкин никогда не идет на это, он бьется за то, чтобы каждый пережитый миг сохранился в его душе и сердце как самое бесценное достояние.

Пожалуй, оба они, Пушкин и Тютчев, достигают одинаковой глубины в обрисовке трагического положения человека, разлученного смертью с самым близким и дорогим существом. Это касается буквально всех нас, этого не избежать никому. Но жизнь наша на этом не обрывается. Она продолжается, а для этого необходимы утешения, — где их взять, откуда почерпнуть? Вот здесь гигантский водораздел между Пушкиным и Тютчевым: для Тютчева мир делится на тех, которые еще *здесь*, и тех, которые уже *там*, то есть на живых и мертвых, и живым не остается ничего иного, как утешать себя тем, что не только они помнят об ушедших, но также и ушедшие туда уже из совсем другого мира видят их и помнят о них: «Ангел мой, ты видишь ли меня?» Пушкин не приемлет и этого, потому что, как он понимает, живой тем более продолжает оста-

ваться живым, чем нерушимое единство и целостность его, а это уже зависит от того, насколько удержал он в себе во всей неприкосновенности все, так сказать, элементы, составляющие его собственное «я».

Пушкинский человек не хочет ничем поступиться из того, что ему когда-либо в действительности, в подлинном, а не мнимом смысле, принадлежало. Именно здесь — источник ни с чем не сравнимой красоты и силы постижения человеческой души в поэзии Пушкина. Человек в его предельной человеческой возможности — вот что такое пушкинский человек. Трудно, почти невозможно понять такого человека. В сравнении с ним герой Достоевского, в сущности, никакой загадки не представляет, ибо только то и делает, что поясняет нам свою загадочность — поступками ли своими, раздумьями ли над тем, почему поступает так, а не иначе. Наибольшую загадочность придал Достоевский, несомненно, князю Мышкину из романа «Идиот». Это несмотря на то, что князь Мышкин — за пределами человеческой подлинности. В нем видим мы только олицетворение тех идеальных качеств, которые в каких-то дозах заключены в каждом из нас и о которых, в их действительном значении, мы, какими бы ни были, непрестанно мечтаем. У князя Мышкина нет реальных отношений с реальными людьми. Реальность князя Мышкина не столько в нем самом, сколько в сознании реальными людьми своей нереальности.

Путь Пушкина к человеку совсем иной: даже Председатель в «Пире во время чумы» представлен у него как вполне реальный человек. Поставленный в исключительную обстановку, он и ведет себя исключительным образом. Его хвала чуме означает не что иное, как желание возвыситься и над чумою, столкнувшись с ее неотвратимостью. В любой беде пушкинский человек выше беды, каких бы размеров она ни была. Это вовсе не значит, что пушкинский человек без сучка и задоринки. Напротив, слабостей в нем больше, чем в ком бы то ни было. Только он не маскирует их, не прячется от них. Равно и не сводит никакого счета с ними, как это делают герои Тургенева, Достоевского и Толстого, как бы ни различались они между собою. Пушкинский человек хочет просто быть, а не заниматься «сортировкой» каких бы то ни было своих качеств. Он будто соткан весь из противоположностей, которые как раз и свидетельствуют, с одной стороны, о действительности и полноте его бытия, а с другой — об удовлетворенности и в равной степени неудовлетворенности своим бытием. Получается даже так, будто он тем более счастлив, чем более несчастлив, и одновременно тем более несчастлив, чем более счастлив. Он сразу представляет обе стороны бытия нашего, приемля и отрицая

одну и другую, — ту, что доставляет радость, как и ту, от которой исходит горечь.

Как сладостно!.. но, боги, как опасно
Тебе внимать, твой видеть милый взор!..
Забуду ли улыбку, взор прекрасный
И огненный, волшебный разговор!
Волшебница, зачем тебя я видел —
Узнав тебя, блаженство я познал —
И счастье мое возненавидел.

«Как сладостно!..», 1818

Внешне пушкинский человек не представляет собою никакой тайны, он живет среди всех и живет, как подобает всем. В нем нет бросающейся в глаза несовместимости с другими, как это бывает с героями Достоевского, да и, на свой лад, Толстого. Тот же Онегин — «человек общества», принадлежащий к более или менее высшим петербургским и московским кругам. Но от этого он тем более тяготеет таким своим бытием, чувствует сам, еще более через других, свою неуместность в этих кругах. Чем больше у него желанья не выделяться ничем в своем окружении, тем ярственнее чувствует он несовместимость свою с этим окружением. Он погружается не в постижение тайны своего существования, как это делает герой Достоевского, а в тайну своего самоосуществления. И хотя он представлен прежде всего как человек своей эпохи, в нем тем не менее преобладают человеческие качества, свойственные людям во все времена.

8

Крут подъем человеческого гения к поэтическому творчеству — и ничто в этом так не убеждает нас, как поэзия Пушкина.

Прекрасное всегда единично, значит, никогда и ничем не заменимо, стало быть, одновременно истинно важно и всеобщее. Объясняя Пушкина Пушкиным же, мы одновременно погружаемся и в условия его появления и самоосуществления. Напротив, выводя Пушкина непосредственно из определенных общественно-исторических и историко-литературных предпосылок, мы невольно отодвигаем на задний план его гигантские личные усилия, благодаря которым он стал Пушкиным. Ведь не стал же им Батюшков, всего двенадцатью годами старше Пушкина, или Баратынский, который был только на один год моложе его.

Истина в искусстве достигается не столько доказательствами, сколько проникновенностью, иначе говоря, предрасположенностью рассказчика к истине, когда он сам является как бы ее олицетворением. Еще древние, я имею в виду греческих философов и римских историков, наставляли на превосходстве авторитета пишущего над его доказательствами (разумеется, здесь имеется в виду более художественное творчество), а в те времена историки не так уж отличались от собственно художников.

Я уверен, Пушкина можно тем более приблизить к нам, чем свободнее будем вглядываться мы и в самих себя. Он как бы ненароком должен оказаться среди нас. Это позволит нам создавать о нем свои представления, независимые от ранее сложившихся суждений по поводу его произведений и личности.

Человек сознательно творит себя, а творчество является не чем иным, как стремлением к высшему, — стало быть, оно прекрасно. Путь творчества, требующий от творца максимума единичных усилий, ведет его к автономности, тогда как ему необходимо быть вместе со всеми людьми — больше, чем кому-либо из людей.

Под творчеством мы понимаем в первую очередь особую, высшую форму человеческого общения. Таким образом, автономность творца есть условие сохранения, а одновременно и преодоления своей собственной автономности. Общение между людьми достойно людей там, где каждый — сразу и сам по себе и вместе со всеми. Недаром служение искусству всегда мука — и не только в смысле затраты невероятных усилий на создание художественного произведения, но и в еще большей степени по отношению к самому образу жизни художника. Так или иначе, художник обречен на одиночество.

Лишь в известном смысле, замкнувшись в самом себе, он углубляется в сущность человеческой природы, единой для всех людей, потому и реализующей себя лишь в неизменно существующей и неизменно меняющейся общности. Общение же есть способ раскрытия себя в других, как и других в себе, что невозможно без столкновения и конфликтов. Человек одновременно и элемент целого и противостояние целому. Для постижения такой динамики в человеческих отношениях необходима безукоризненно совершенная и изощренная художественная форма. Что в этом смысле Пушкину нет равных, это общепризнано. Кто только не восхищался пушкинским художественным совершенством! Кажется, не осталось в русском языке эпитета, которым не воспользовался бы Белинский для своего восторга по этому поводу. Тут и — «обольстительная,

невывразимая прелесть и грация», и «ослепительный блеск и кроткая властность», и «все богатство мелодии и гармонии языка и ритма», и «вся нега, все упоение творческой мечты, поэтического выражения»...

Многих сбивает с толку пушкинский тезис о поэзии, не имеющей другой цели, как только быть поэзией. Между тем он так прост и ясен. Разумеется, поэзия, идеально исполняющая свое призвание, остается истинной поэзией, полной изящества и артистизма. Но из этого следует только то, что всякий раз она особенная, поэтому лишь в своем надлежащем качестве и выполняет свою роль надлежащим образом перед тем временем, в котором поэт живет — в зависимости от масштабов дарования и его направленности, — а также перед человечеством и перед всей вечностью. Значение Пушкина не могло ограничиться тем, что он вполне и окончательно утвердил в России поэзию как таковую, уравнив ее с поэзией стран, достигших величайшего уровня в своем художественном развитии. Поэзии же как таковой, иначе сказать, поэзии вообще, не прикрепленной к определенному месту и времени, не существует. Она всегда в своем роде, непременно и неуклонно — национально самобытная. Естественно, поэзия Пушкина появилась на свет и осуществилась в облике национальной самобытности. Россия вуждалась не вообще в поэзии, а в поэзии, предназначенной именно для нее.

Поэзия — величайшее искусство из всех искусств. Не случайно все искусства меряют их поэтичностью. Также не случайно, что первый величайший русский художник, Пушкин, является прежде всего поэтом. Между тем некоторые современные историки русской литературы, причем из числа наиболее талантливых, приписывают самому Пушкину мысль, согласно которой поэзия как средство познания мира будто значительно уступает прозе, что якобы и заставило Пушкина со временем потеснить поэзию прозой. Но ведь Гомер, Данте, Шекспир — величайшие из художников слова — были не прозаиками, а поэтами. Поэтом по преимуществу является и Гёте. Как жаль, что пушкиноведам, ставившим прозу Пушкина выше его поэзии в смысле глубины проникновения в изображаемый мир, не пришли на память слова Сальери о Моцарте, что он занес в этот мир, будто на беду его, райские песни. А какой же это мир без райских песен? Миру, конечно, необходима истина о самом себе. Но разве истина несовместима с красотой! Вернее, разве красота сама по себе не есть уже истина в своем роде?

Красота граничит с гармонией, они переходят одна в другую. Как часто под гармонией подразумевается соразмерность

всех частей, составляющих целое, — во внешнем или же в духовном мире. На деле, в подлинном смысле этого слова, гармония представляет собою преодоление дисгармонии, возвышение над нею. Однако и удержание при себе как своей противоположности, даже, может быть, как своей собственной скрытой сущности. Дисгармония неискоренима, что уже само по себе обязывает нас к вечному поиску гармонии.

Для Пушкина гармония — способ обнажения дисгармоничности в себе самом, в своих героях и вообще в целом мире. Сальери говорит Моцарту: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» Иначе сказать, без глубины содержания в искусстве немислимо и достижение совершенства формы, и все это упирается в дарование и смелость художника.

К своим открытиям в искусстве художник движется через углубление в себя, следовательно, он подвергает себя величайшим духовным и душевным испытаниям, всегда мучительным.

Отсюда восклицание Пушкина: «Душевных наших мук не стоит мир». Нам бы, однако, осталась неведома сама наша душа и ее муки, если бы мы не познавали окружающего нас мира. Баланс, таким образом, соблюдается. Вопрос в том, во что нам это обходится, — на этом и держится истинная поэзия, всегда в глубине своей трагическая и прекрасная.

Появлению Пушкина предшествовало длительное общение русской литературы с литературами стран Западной Европы. Некоторые из его предшественников — Державин, Фонвизин, Радищев и Крылов — в полном смысле слова гениальны. Пушкинский гений формировался в условиях, сложившихся после победы русской армии над Наполеоном, невероятно возвысившей престиж России в глазах Европы, придавшей самой России уверенность в правах мировой державы. Потом — бурное развитие русской свободолобивой мысли, сильнейшим стимулятором для которой послужила Отечественная война 1812 года, победное шествие русских войск по дорогам Европы вплоть до Парижа. Наконец, возраставшее в течение целого века (но всего лишь одного века), со времен Петра, общение России с Европой, ориентация на ее опыт.

Переняв опыт старейших литератур мира, русская литература, начиная с Пушкина, мало сказать заняла свое место в одном ряду с ними, — она внесла свой неопределимый вклад во всемирное литературное развитие, соединив в одно нерасторжимое целое эстетическое и этическое отношение к человеку, равно и ко всему, что его окружает. Даже у Шекспира, величайшего сердцевода, человеческая душа соизмеряется с деянием, на которое она способна. Гёте сказал о Гамлете, что

в нем мы видим великую душу, возложившую на себя «великое деяние», оказавшееся, однако, ей «не под силу». Шекспир, вслед за ним и Гёте, в качестве основного измерения достоинств человеческой души берут ее способность к деяниям. Таков уж Запад, с его культом великих людей, героев действия. Для русского исторического мышления характернее нравственный подход к человеческой личности.

Удивительные черты русского художественного гения впервые во всей своей красоте и мощи воплотились в Пушкине. Находящийся в одном ряду с Шекспиром и Гёте по своей гениальности, он принципиально отличается от них в своем подходе к человеческой душе: если он рисует ее прекрасной, то для подтверждения этого обращается к качествам, непосредственно заключенным в ней самой, пускай и не нашедшим соответствующего внешнего воплощения. У Шекспира даже Джульетта совершает подвиг, — пушкинская Татьяна прекрасна и величественна в своем гордом смиренни, которое, вероятно, по своей человеческой значимости не уступает подвигу. Это характеризует вообще всю пушкинскую поэзию, более потрясающую своим проникновением в души человеческие, нежели масштабностью человеческих деяний и дум.

Это относится, по-своему, ко всем замечательным русским писателям. Говоря о русских романистах, Достоевский настаивал на том, что они в первую очередь поэты, а потом уже романисты. Недаром Чернышевский так высоко ценил сжатость, столь характерную для русской литературы.

У Пушкина рассказ решительно отстраняет описания. От рассказа требуется краткость — не подробное обоснование, а только указание на определяющие моменты человеческого поведения, продиктованные ему его волей. Это также психологизм самого высокого класса — но совершенно особенный, пушкинский, не знающий себе аналогов. Мы обычно, говоря о нем, рассматриваем его как этап на пути движения к психологизму Толстого, Достоевского. Оно и так, и еще более не так. Так — потому что Пушкину бесконечно обязаны все великие писатели прошлого века. Не так — потому что, осваивая его опыт, никто из них не равен Пушкину, хотя, с другой стороны, вклад каждого в общее дело чрезвычайно велик. Такова судьба всякого гениального художника, но о Пушкине должен быть особый разговор: выше его в искусстве слова никто подняться не мог, но дальше, в неизведанные сферы жизни, в разных направлениях шли многие. Конечно же, Гоголь, Достоевский и Толстой, гениально осветившие самые разнообразные пласты русской жизни и механизм связи между человеческой психикой и исторической действительностью.

Главная человеческая черта Пушкина. — осуществление собственной личности, определившейся в чрезвычайно ранние годы, а потом бесконечно углублявшейся в самое себя. Он бывал не менее взыскателен к себе и недоволен собою, чем Толстой или Достоевский, — разница между ними, столь несходными друг с другом, та, что он не задумывался над самоутверждением своей личности, подобно Достоевскому, как и над самоусовершенствованием ее, подобно Толстому. Подвергая себя самому строгому разбору, какой не всегда находим у Толстого или Достоевского, он, собственно, недоволен собою не потому, что был не таким, каким бы хотелось быть, а потому, что всякий раз, как ему представляется, оказывался слишком снисходительным к изображаемой действительности. Его тема, переходящая из одного произведения в другое, — это осознание того, что он приукрашивает мир, что «призрак безобразный» порой принимал он за «пленительный кумир», но вместе с тем, что «не постыдился» «пред хладною толпой» говорить на языке «истины свободной». Отсюда — покаянные ноты в пушкинской поэзии, но совсем не такие, как, например, у Толстого. Толстой обычно бранит себя за то, что не удержался на высоте человеческого призвания. С Пушкинным происходит совсем другое: мир в его глазах неизменно оказывается ниже его поэзии. Он буквально подвергает себя нравственной пытке за снисходительное отношение его поэзии к миру. Это также становится ее темой. Так всегда у Пушкина: осуждение творчества становится высочайшим творчеством. Откуда он знает, что «душевных наших мук не стоит мир»? Только из своего общения с этим миром, ведь никакого другого способа познать цену своим мукам у него не было. Стало быть, самым сопоставлением этого мира с нашими муками отдается должное и этому миру, породившему и наши муки, и нас самих.

И в сугубо лирических стихотворениях Пушкина встречаемся с аналогичными мотивами. Возьмем хотя бы стихотворение «Под небом голубым страны своей родной. . .», написанное в 1826 году, то есть уже вполне зрелым Пушкиным. Оно посвящено Амалии Ризнич, в которую некогда был влюблен Пушкин. Теперь, узнав о ее смерти, он не испытывал никакого чувства горечи. Равнодушные уста сообщили ему эту горестную весть, и он «равнодушно ей внимал». Казалось, должно было бы последовать осуждение себя за это равнодушие. Но — ничуть не бывало. Вместо этого — нечто похожее на сожаление о том, что любил женщину, смерть которой несколько не тронула его. Узнав о ее смерти, он восклицает: «Так вот кого любил я. . .».

Дело, однако, не в том, что он любил не ту. Разумеется, также и не в том, что сам оказался теперь, когда ее не стало, иным. Причина в чем-то другом. В стихотворении «Для берегов отчизны дальней...», написанном четырьмя годами позже, совсем по-другому представлена та, внезапное известие о смерти которой в свое время не пробудило в Пушкине ничего кроме равнодушия. Главное же — Пушкин проверяет свое прежнее чувство своим новым состоянием, новой жизненной ситуацией.

Я задаю себе вопрос: когда Пушкин остается более Пушкиным — в стихотворении «Под небом голубым...» или же «Для берегов отчизны дальней...»? По-моему, в том и другом он равно верен себе. Оба стихотворения совершенны, хотя, по всей видимости, предпочтение следует отдать позднему. Но это объясняется не тем, что в нем Пушкин более точно передал образ своей бывшей возлюбленной и свое чувство к ней. Ответ надо искать в различии внутренних состояний Пушкина: В болдинскую осень 1830 года оно было трагичнее, потому и стихотворение получилось более поэтичным. Это Пушкин перед самой женитьбой, когда холера встала между ним и невестой, а невеста, либо совсем не отвечавшая на его пламенные письма, либо отвечавшая на них холодно и небрежно, не внушала ему надежд на будущую счастливую семейную жизнь. Почитайте его письма к ней, и вы увидите, какие мрачные предчувствия гнездились в это время в его душе, — оттого и такая безысходная грусть об ушедшем, окрасившая в такие поэтические, пускай и трагические тона безвозвратно ушедшее, вместе с которым уходила и обожаемая им его прекрасная молодость.

Пушкин всегда более дорожил истиной, не вне его лежащей, а в нем самом находящейся. Он писал всякий раз, веря исключительно себе теперешнему. Благодаря неисчерпаемому богатству природы своей, находясь в любом душевном состоянии, он открывал достойные восхищения качества и в изображаемых им лицах, и в самом себе. Это при том, что об одном и том же предмете или человеке в разное время у него складывались разные впечатления. В произведениях Пушкина особенно важен тон автора или же рассказчика, его заменившего, что случается сплошь и рядом, — в разных случаях рассказчику присваиваются черты, родственные, в известных пределах, чертам самого Пушкина. В рассказчике также на первом месте — волевое начало, способное украсить всякого человека или, по крайней мере из-за своей исключительности, обычно вызывающее чувство восхищения других людей.

Пушкин мерил истину сердцем, гением своим, всей жизнью своей, — как и готовностью к смерти ради нее.

Пушкинские герои безгранично импульсивны. У него не могло быть ни Гамлета, ни Раскольникова, а Фауст жестоко высмеян им. Всякое резонерство чуждо пушкинским героям. Это люди безоглядного риска. Они словно ищут своего «звездного часа». Когда настанет он — самоотрешенность их не знает предела. Тут они готовы на все ради верности своему слову и чувству. Тогда-то произносят они самые верные — настолько же дерзкие, насколько и возвышенные слова. Они верят минуте, подготовленные к ней всю жизнь своей. Тут перед ними все должны расступиться. Кто б ни оказался их соперником, он сникнет в попытке противостоять им.

Вот Дон Гуан из «Каменного гостя» — перед решительным свиданием с Доной Анной у могилы ее мужа, им же, Гуаном, убитым, как он утверждает, «нечаянно». Убить человека «нечаянно» мог лишь человек, не являющийся убийцей. Теперь, вновь появившись в Мадриде, он прикинулся «отшельником смиренным», дабы «каждый день» иметь возможность видеть «прелестную вдову», тут же быть ею покоренным и тут же ее покорить, — на то ведь он и Дон Гуан. Безошибочно опознав приближение решительной минуты — минуты объяснения, он задумался над тем, как ему следует держаться в эту минуту:

С чего начну? «Осмелюсь...» или нет:
«Сеньора»... ба! что в голову придет,
То и скажу, без предуготовленья,
Импровизатором любовной песни...

Какая удивительная импровизация! Трудно не увидеть в ней вершину мировой поэзии. Главное место в словесном поединке Дон Гуана с Доной Анной — его ответ на ее упрек, что он «не в своем уме». Нет, он категорически не согласен с нею, что его можно признать за безумца:

Или желать
Кончины, Дона Анна, знак безумства?
Когда б я был безумец, я б хотел
В живых остаться, я б имел надежду
Любовью нежной тронуть ваше сердце;
Когда б я был безумец, я бы ночи
Стал провождать у вашего балкона,
Тревожа серенадами ваш сон,
Не стал бы я скрываться, я напротив
Старался быть везде б замечен вами;
Когда б я был безумец, я б не стал
Страдать в безмолвии...

Эти трижды сказанные слова «когда б я был безумец» замечательно выражают суть натуры Пушкина. Всякий раз они заключают в себе новый смысл, вернее, новую вариацию одного и того же смысла. В устах Дон Гуана действительное безумие — это благоразумный и холодный расчет, каким путем достигнуть той или иной цели, когда человек живет не по велению души и сердца, а по закону — как достигнуть своего. Дон Гуан считал бы себя безумцем, если б, безумно влюбленный в Дону Анну, думал бы не о том, как ценою даже своей жизни доказать ей свою любовь, но о том, как достигнуть ее и «в живых остаться». Он бы считал себя безумцем, когда бы стал действовать, добиваясь любви Дону Анны, как в подобных случаях действуют все другие, то есть проводить ночи у ее балкона, тревожа ее сон серенадами. Равно и тогда, когда бы не «стал страдать в безмолвии», преследуя ее своими объяснениями. Тут невольно вспоминаются слова Пушкина: «Блажен, кто молча был поэт».

Жить, как подобает человеку, уважающему свое человеческое достоинство, при этом непрестанно рискуя жизнью своей, это, согласно Пушкину, не безумство, а напротив, полное соответствие человеческому разуму, вообще всей природе человеческой. А из этого вытекает: чрезмерная рассудительность — вот истинная пагуба для человека.

Только импровизируя, можно извлечь из сердца истинные звуки, затаенные в нем. Мы говорим «крик души». Душа кричит, лишь выпущенная на волю, владеющая великим запасом мыслей и чувств, разнообразных, а то и несовместимых, — ей тогда и в самом деле есть о чем кричать, оповещая своим криком о чем-то чрезвычайно важном, о том, что касается всех людей, каждого из нас.

Когда Лауре, исполнившей романс Дон Гуана, говорят, что она «никогда с таким совершенством не играла», — та отвечает:

Я только предавалась вдохновенью.
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...

Пушкина называют автором незаменимых слов, его слова и выражения, ставшие пословицами или поговорками, нельзя повторить, не упомянув, что они принадлежат ему. По предсказанию Пушкина, многие меткие определения из грибоедовского «Горя от ума» действительно обратились в пословицы и поговорки, их часто произносят, не зная, кто их автор. С Пушкиным так не получается, на Пушкина непременно надо сослаться, приводя его слова. «Горе от ума» — комедия харак-

теров, она рисует житейские отношения, уловив в них черты, переходящие от поколения к поколению. Пушкин проникает в глубины человеческих душ, его язык — не житейский, а бытийный, он берет за душу каждого, находясь за гранью обличений и самобичеваний, хотя обладает тем и другим качеством. Творчество возвышает человека, в творчестве он превосходит себя. Иначе ведь ему не увидеть по-новому людей и мира — по сравнению даже с тем, как сам прежде видел. Это великолепно знали древние. Они были ближе к человеческой природе, не обременены грузом знаний о внешнем мире, часто уводящих в сторону от нее, что так характерно для современного человека. В диалоге Платона «Федр» Сократ говорит о несовместимости творчества со здравомыслием, то есть с рассудочностью: «Творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых». По Платону (или Сократу), неистовство «бывает двух родов: одно — следствие человеческого заболевания, другое же — божественное отклонение от того, что принято». Около двух тысячелетий спустя Паскаль выразил ту же мысль другими словами: сердце знает доводы, не подвластные рассудку.

Определяя процесс творчества, Пушкин противопоставляет «рабской памяти», этой кладовой знаний, порывы души и сердца, заключающие в себе беспредельные возможности человека для самопостижения, самоуглубления и самопреобразования.

Самозванец в «Борисе Годунове», перед решительным объяснением с Мариной Мнишек, так похож на Дон Гуана, когда тот собирался объяснить с Доной Анной. Самозванец тоже думал над тем, что скажет Марине, придя на тайное свидание с ней, — и ничего не придумал:

Но час настал — и ничего не помню.
Не нахожу затверженных речей...

«Час настал», и все расчеты были опрокинуты: мы видим в этот час рыцаря, а не проходимца. Как и Дон Гуан, Самозванец жаждет, чтобы женщина, которую он полюбил, полюбила бы именно его, зная, кем на самом деле он является. Оба открывают своим возлюбленным свои подлинные имена, не страшась последствий, которые могли бы обернуться для них самым гибельным образом. Самозванец не хочет делиться с мертвецом любовью Марины — в бешенстве и восторге он обращается к ней:

Ты мне была единственной святыней,
Пред ней же я притворствовать не смел...

Тот же смысл и в словах Дон Гуана, когда он открывает Доне Анне свое имя, имя убийцы ее мужа.

Пушкин тоже влюблялся без конца, мгновенно, тут же клянясь положить жизнь свою во имя и ради той, в которую только что влюбился. Однако едва ли не в тот же самый миг его чувства безоглядно и безгранично влюбленного переплавлялись и сублимировались в поэтическое вдохновение. Вступая же на стезю собственно творчества, он становился уже другим человеком, сохраняя в себе в целостности свою бесконечно влюбчивую сущность.

Снова напомним о значительности автобиографического элемента в Дон Гуане.

По мнению Белинского, Дон Гуан «посвятил свою жизнь наслаждению любовью, не отдаваясь, однако ж, ни одной женщине исключительно. Это путь ложный». Не ясно ли, что если б он отдался какой-либо «одной женщине исключительно», то тем самым перестал бы существовать как вечный предмет поэзии, значит, и жизни. Пушкин не разоблачает Дон Гуана, напротив, поэтизирует, разумеется не как некий эталон человеческого поведения (у Пушкина такой эталон — Татьяна), а как высшее проявление определенных свойств человеческой природы, сразу и прекрасных и пагубных, потому что само по себе стремление к прекрасному, в известном смысле, ведет в область безмерного.

Белинскому хотелось бы видеть Дон Гуана избавленным от пороков, к тому же и наказанным за них. У него даже имелся план, как бы это можно было сделать. «Самым естественным наказанием Дону Гуану могла бы быть истинная страсть к женщине, которая или не разделила бы этой страсти, или сделалась бы ее жертвою». Но вот беда — Пушкину такой план не подходил, хотя Белинский был почти уверен, что Пушкин задумывался над ним. Показательно, что в своем довольно подробном разборе «Каменного гостя» Белинский не приводит слов одного из действующих лиц, Первого гостя, несомненно и Пушкиным разделяемых, о том, что «из наслаждений жизни одной любви музыка уступает».

Понятно, что у Пушкина, можно сказать, целая философия «наслаждения». Само это слово, так часто им употребляемое, имеет отношение не только к его поэтике, — также и к мировосприятию в целом. Сошлюсь на небольшое стихотворение, написанное в 1833 году в Болдине, — оно программно:

Когда б не смутное влечение
Чего-то жаждущей души,
Я здесь остался б — наслаждение
Вкушать в неведомой тени:

Забыл бы всех желаний трепет,
Мечтою б целый мир назвал —
И всё бы слушал этот лепет,
Всё б эти ножки целовал. . .

Предполагается, что поводом к написанию стихотворения послужила Пушкину одна дорожная встреча. Положим, что это так. Что ж из этого? Случай только пробудил в душе Пушкина постоянную ее склонность. Для него жизнь — это и непрерывное наслаждение жизнью. С другой стороны, он не может окончательно привязать себя к какому-либо единственному наслаждению, ибо его «жаждущей душе» всегда чего-то недостает. Над ней всегда имеет власть какое-то «смутное влечение». Как тут не вспомнить Цицерона — к которому у Пушкина не было особенного тяготения; по его собственному признанию уже в «Евгении Онегине», он «Цицерона не читал», — в своем сочинении «Тускуланские беседы» Цицерон излагает учение Эпикура о наслаждении:

«Вообще о наслаждении учил он так: «наслаждение, как таковое, желательно само по себе и заслуживает того, чтобы его добивались; боль, как таковая, напротив, заслуживает, чтобы ее избегали; поэтому мудрец основательно взвесит и то и другое, чтобы избежать наслаждения, если за ним последует слишком сильная боль, и чтобы принять на себя боль, если за ней последует достаточно сильное наслаждение».

Пушкин великолепно знал древних, не исключено, что он был знаком и с учением Эпикура о связи боли и наслаждения, однако он придерживался своего взгляда на отношения между ними: кто жаждет наслаждений, тому не положено бояться того, какой ценой они достанутся ему, и его не должна страшить мысль о том, что сам же он обязан расплачиваться за них. Тут нет места какому-либо торгу.

10

Существует мнение, что трагедия Гуана — отсутствие способности сделать выбор. Хотя в этом есть доля правды, но едва ли выбор и Дон Гуан — совместимы. Нечто подобное было и у самого Пушкина.

Пушкин мало верил в личное, семейное счастье, хотя сразу после женитьбы и сказал, что если несчастье называют школой жизни, то счастье следовало бы назвать университетом. Он чувствовал себя счастливым; женившись, но это продолжалось не так долго. Семейная жизнь вскоре начала доставлять ему множество неприятностей. Был бы он счастливее, если бы про-

должал оставаться холостым? Едва ли. Но ему трудно было на ком-либо остановить свой выбор. Недаром он делал предложения многим и, получая отказы, легко мирился с ними. Но вот выбор Натальи Николаевны в жены стал для него окончательным. Вместе — и трагическим. Не является ли статуя Командора для Пушкина предвестием и предчувствием собственной судьбы?

Белинский не вполне доверял пламенным словам объяснения Гуана с Доной Анной, находил их отчасти и ловким актерством. Некоторые современные пушкинисты вторят Белинскому. Тут не годится такая категоричность. А сколько пламенных стихов написал Пушкин своим возлюбленным, многие из которых были мимолетны! Разве он актерствовал в них? Между прочим, Ден Гуан тоже поэт, в частности автор романса, исполняемого Лаурой.

Пушкин прошел длинный и мучительный путь к своему окончательному выбору — я говорю о женитьбе его. Это началось с 1825 года, когда он писал Дельвигу: «...будь счастлив, хоть это чертовски мудрено» (1825, 23 июля). Жуковскому — год спустя: «...но должно же доверять иногда и счастью. Прости, будь счастлив...»

Само счастье человека, при всей невозможности обойтись без счастья, видимо, представлялось между тем Пушкину в каком-то смысле смешным и нелепым. Этому мы находим подтверждение, в частности, в его письмах к Вяземскому.

«...Киселев женится на Лизавете Ушаковой, и Катерина говорит, что они счастливы до гадости» (1830, 14 марта). «Сказывал ты Катерине Андреевне о моей помолвке? я уверен в ее участии, но передай мне ее слова — они нужны моему сердцу, и теперь не совсем счастливому» (1830, 2 мая).

Сомневаясь в семейном счастье, Пушкин отчаянно рвался к нему. Делает одно предложение за другим. Но при этом не устает иронически скорбно писать о своих друзьях, а то и непосредственно им самим по поводу либо их намерения жениться, либо уже состоявшихся женитьб. Он уверен, что, вступая в брак, люди глупеют. Даже Вяземскому писал, что тот был бы много умнее, если бы еще лет десять не женился.

Особенно нестерпимо было для Пушкина слово «жених». Он буквально страдал от своего «жениховства». Его письма 1830 года, то есть когда сам стал женихом, полны беспощадного издевательства над жениховством. Это похоже на самоистязание: вот не уберег себя от того, чтобы стать женихом, так теперь и терзайся своим жениховством.

Плетневу (1830, 31 августа): «Милый мой, расскажу тебе всё, что у меня на душе: грустно, тоска, тоска. Жизнь жениха

тридцатилетнего хуже 30-ти лет жизни игрока. Дела будущей тещи моей расстроены. Свадьба моя отлагается день ото дня далее. Между тем я хладен, думаю о заботах женатого человека, о прелести холостой жизни. К тому же московские сплетни доходят до ушей невесты и ее матери — отселе размолвки, колкие обиды, ненадежные примирения — словом, если я и не несчастлив, по крайней мере, не счастлив. Осень подходит. Это любимое мое время — здоровье мое обыкновенно крепнет — пора моих литературных трудов настает — а я должен хлопотать о приданом да о свадьбе, которую сыграем бог весть когда. Все это не очень утешно. Еду в деревню, бог весть буду ли там иметь время заниматься и душевное спокойствие, без которого ничего не произведешь, кроме эпиграмм на Каченовского.

Так-то, душа моя. От добра добра не ищут. Черт меня догадал бредить о счастье, как будто я для него создан. Должно было мне довольствоваться независимостью, которой обязан я был богу и тебе. Грустно, душа моя. . .»

Но Пушкину, видимо, на роду было написано пройти весь круг человеческого предназначения. Иначе не стать бы ему Пушкиным. Не жениться он не мог, будучи одновременно человеком в самом высшем и в самом что ни на есть обыкновенном смысле слова. Все люди женятся, ибо уж так повелось с Адама. Однако именно из-за жены Адам был изгнан из рая. Пушкин предчувствовал, чем ему грозит женитьба. Может быть, именно из-за этого предчувствия и женился. Не таков был он, чтобы уклоняться от своего предназначения. Чем-то зловещим отзываются его слова из одного предсвадебного письма, что после женитьбы он уже под «я» будет понимать «мы», тогда как до этого его «я» понималось только буквально.

В его решении во что бы то ни стало жениться трудно провести какую-либо разграничительную линию между тем как поэтом и как человеком. Порой кажется, что здесь поэт подчиняет себе человека, а порою — наоборот. С одной стороны, он хочет совершить поступок, обязательный для каждого человека, а с другой — поэт, который до тех пор знал обязательства лишь перед самим собою, страшится обязательств, налагаемых на себя, перед другим лицом. А в результате — эти его предсвадебные метания. Даже друзья его либо не верили в его женитьбу, либо боялись, что она будет пагубной для него.

В особенности это относится к Вяземскому. Узнав о помолвке своего друга с Натали, Вяземский пишет жене:

«Не знаю еще, радоваться ли или нет счастью Пушкина. Но меня до слез пронудило письмо его к родителям, в котором он просит благословения их. Что он говорит тебе о уме невесты?»

Беда, если в ней его нет! Денег нет, а если и ума не будет, то при чем же он останется с его ветреным нравом» (1830).

Несколько дней спустя Вяземский касается той же темы уже в другом плане, обращаясь к тому же адресату: «Здесь все спорят: женится ли он? Не женится. И того и смотри, что откроются заклады о женитьбе его, как о вскрытии Невы. Пишет ли он к тебе? Я желал бы, чтобы государь определил ему пенсию, каковую получают Крылов, Гнедич и многие другие. . . Независимость состояния необходимо нужна теперь Пушкину в новом его положении. Не понимаю, как с характером его выдержит он недостатки, лишения, принуждения. Вот главная опасность, предстоящая в новом положении его».

Думая о женитьбе Пушкина, думаешь о «Каменном госте» — самом автобиографическом его произведении в смысле душевного настроения.

Трагедию «Каменный гость» можно понять, лишь если поймем коллизию, положенную в ее основание, не как временную, исторически преходящую, а как живущую вечно, с тех пор, как живет человек на земле, но лишь меняющую свое обличье в различных исторических условиях. Поняв ее так, мы приблизимся и к пониманию Пушкина, писавшего сразу для своего времени и для вечности. Что ж, скажут, Пушкин — поэт безысходности. Ничуть не бывало! Вообще назначение искусства не в том, чтобы указывать нам наиболее краткие пути к счастью, а в том, чтобы раскрывать перед нами трудности и красоту нашего бытия.

Стихотворение «Мадона» Пушкин написал уже после помолвки с Натальей Николаевной. Казалось бы, счастье было уже у него в руках, между тем он полон сомнений. Он сомневался и в том, что свадьба состоится, и в том, что женитьба, если совершится, принесет ему счастье.

Но вот ему передали, что Натали согласна, у матери ее тоже нет возражений. Что ж он — бесконечно обрадовался? Как бы не так! Получив столь радостное известие, пишет он будущей теще: «Один из моих друзей едет в Москву, привозит мне оттуда одно благосклонное слово, которое возвращает меня к жизни, — а теперь, когда несколько милостивых слов, с которыми вы сооблаговостили обратиться ко мне, должны были бы исполнить меня радостью, я чувствую себя более несчастным, чем когда-либо» (1830, 5 апр.). Вспомним Цицерона: человек опасается наслаждения, за которым может последовать неутолимая боль.

Приближение к счастью несло Пушкину не успокоение, — напротив, усиливало в нем тревогу.

Счастье общения — во взаимности, а взаимность ведь и готовность жертвовать собою ради другого, полагая, что и он с радостью примет жертву и тем же ответит. Любовь, таким образом, цепь взаимных и непрерывных уступок с обеих сторон, без размышлений о том, чего они стоят каждой. Потому-то здесь нет потерь, одни только приобретения. Разумеется, когда любовь взаимная. Над этим как раз и задумывался Пушкин, а задумываясь, рисовал себе не столь радостную картину своего будущего.

Он писал своей будущей теще, благодаря ее за согласие выдать за него свою дочь:

«Только привычка и длительная близость могли бы помочь мне заслужить расположение вашей дочери; я могу надеяться возбудить со временем ее привязанность, но ничем не могу ей понравиться; если она согласится отдать мне свою руку, я увижу в этом лишь доказательство спокойного безразличия ее сердца. Но, будучи всегда окружена восхищением, поклонением, соблазнами, надолго ли сохранит она это спокойствие? Ей станут говорить, что лишь несчастная судьба помешала ей заключить другой, более равный, более блестящий, более достойный ее союз; — может быть, эти мнения и будут искренни, но уж ей они безусловно покажутся таковыми. Не возникнут ли у нее сожаления? Не будет ли она тогда смотреть на меня как на помеху, как на коварного похитителя? Не почувствует ли она ко мне отвращения? Бог мне свидетель, что я готов умереть за нее; но умереть для того, чтобы оставить ее блестящей вдовой, вольной на другой день выбрать себе нового мужа, — эта мысль для меня — ад» (там же).

Последние слова Пушкина оказались пророческими. Грозные предчувствия не обманули его. Но тут дело не в Натали, а в чем-то другом, возвышающемся не только над нею, но и над ним самим, стало быть, и не подвластном ему.

В начале ноября 1826 года Пушкин пишет маленькую записку своему московскому приятелю В. П. Зубкову: «Я надеялся увидеть тебя и еще поговорить с тобой до моего отъезда; но злой рок мой преследует меня во всем том, чего мне хочется. Прощай же, дорогой друг, — еду похоронить себя в деревне до первого января, — уезжаю со смертью в сердце».

Месяцем позднее обращается к нему с большим письмом, из которого становится ясно, зачем он был нужен ему: через него Пушкин подтверждает свое предложение, сделанное сестре жены Зубкова С. Ф. Пушкиной.

«Мне 27 лет, дорогой друг. Пора жить, то есть познать счастье. Ты говоришь мне, что оно не может быть вечным: хороша новость! Не личное мое счастье заботит меня, могу ли я возле

нее не быть счастливейшим из людей, — но я содрогаюсь при мысли о судьбе, которая, быть может, ее ожидает — содрогаюсь при мысли, что не смогу сделать ее столь счастливой, как мне хотелось бы. Жизнь моя, доселе такая кочующая, такая бурная, характер мой — неровный, ревнивый, подозрительный, резкий и слабый одновременно — вот что иногда наводит на меня тягостные раздумья. — Следует ли мне связать с судьбой столь печальной, с таким несчастным характером — судьбу существа такого нежного, такого прекрасного?.. Бог мой, как она хороша!..» Пушкин умоляет своего друга передать ей, «что, увидав ее хоть раз, уже нельзя колебаться, что у меня не может быть притязаний увлечь ее, что я, следовательно, прекрасно сделал, пойдя прямо к развязке, что, раз полюбив ее, невозможно любить ее еще больше, как невозможно с течением времени найти ее еще более прекрасной, потому что прекраснее быть невозможно. . .».

Как видим, гимн Пушкина Натали в письме к ее матушке не вполне оригинален, — по крайней мере, наполовину копия с письма к Зубкову по поводу его свояченицы.

Говорят, что, женись Пушкин на другой, может быть, и судьба его сложилась бы по-другому. Однако едва ли Натали была роком для Пушкина. Он способен был и отступить от нее. О том говорит ряд его писем. Хотя бы уже цитированное письмо к Плетневу: «Свадьба моя отлагается день от дня далее. Между тем я хладею, думаю о заботах женатого человека, о прелести холостой жизни». Что брак Пушкина с Натали не так уж был неизбежен, подтверждает и его письмо к В. Ф. Вяземской от конца августа 1830 года: «Я уезжаю, рассорившись с г-жой Гончаровой. На следующий день после бала она устроила мне самую нелепую сцену, какую только можно себе представить. Она мне наговорила вещей, которых я по чести не мог стерпеть. Не знаю еще, расстроилась ли моя женитьба, но повод для этого налицо, и я оставил дверь открытой настезь. Мне не хотелось говорить об этом с князем, скажите ему сами и оба сохраните это в тайне. Ах, что за проклятая штука счастье!»

Я сказал о разладе в Пушкине между человеком и поэтом в период его раздумий о женитьбе. Но бурное его душевное смятение в предсвадебный период нельзя свести только к этому. Тут подвергались испытанию и его поэтические установки. Поэзия заставляла его давать клятвы, что он женится не ради своего счастья, а ради своей избранницы. Доведенная до логического конца, эта мысль обнажила перед ним тот вывод, что тут речь может пойти и о самой смерти. Выговорив эти слова

В письме к будущей теще, он тотчас же спохватывается и заявляет, что все это «ад».

Между тем деваться было некуда. В Натали же он все более влюблялся. Буквально забрасывал ее письмами. Ответные ее письма были более чем прохладными. Часто она совсем не отвечала ему. Что это — холодность с ее стороны или хитрость? По-моему, больше хитрости, чем холодности. Вероятно, ошибочно было бы утверждать, что она выходила замуж по расчету. Но, думается, и не без расчета. Ей, надо полагать, еще в бытность невестой Пушкина уже снились придворные балы, особенно если принять во внимание, какое искусство обнаружила она на самых первых из них. Вот Софи Пушкина, та, видимо, не понимала, что представляет собою ее дальний родственник, и предпочла ему безвестного Панина. Хотя, может быть, тут было и что-то другое. Пушкин знал ее мимолетно. Он писал Зубкову: «...я вижу ее раз в ложе, в другой на бале, а в третий сватаюсь!» И потом вот эти слова Пушкина: «...уговори ее, упроси ее, настрашай ее Паниным скверным и жени меня». В самом деле, разве это не мерзко со стороны Панина: «Два года влюблен, а свататься собирается на Фоминой неделе».

Письмо Пушкина к Зубкову, через которого делал он предложение своей дальней родственнице, одно из самых замечательных во всей его переписке. Нигде он более не дает такой развернутой и откровенной до болезненности характеристики самому себе. Из нее совершенно ясно, что он не был создан для семейного счастья, равно и то, что, до предела сознавая это, с годами у него возрастало все большее стремление к нему. Софи Пушкина была слишком мелкой натурой, чтоб ощутить, хотя бы приблизительно, натуру великого поэта, даже ту страсть, что сама же возбудила в нем. Кроме того, у нее был жених, к тому же как раз под стать ей. Это — уже упоминавшийся В. А. Панин, впоследствии государственный чиновник. Уже 8 декабря, ровно через неделю после сделанного Пушкиным предложения С. Ф. Пушкиной, разглашается известие о предстоящем ее браке с Паниным.

Намерения Пушкина жениться возбудили большой интерес в обществе, особенно в кругу близких ему знакомых, у его друзей. Сам Пушкин переживал этот свой кратковременный роман весьма бурно. О том, в частности, свидетельствует его письмо к Вяземскому от 9 ноября 1826 года из Михайловского, куда он только что вернулся из Москвы:

«Вот я в деревне. Доехал благополучно без всяких замечательных пассажей; самый неприятный анекдот было то, что сломались у меня колеса, растрясенные в Москве другом и

благоприятелем моим г. Соболевским. Деревня мне пришла как-то по сердцу. Есть какое-то поэтическое наслаждение возвратиться вольным в покинутую тюрьму. Ты знаешь, что я не корчу чувствительность, но встреча моей дворни, хамов и моей няни — ей-богу, приятнее щекотит сердце, чем слава, наслаждения самолюбия, рассеянности и пр. Няня моя уморительна. Вообрази, что 70-ти лет она выучила наизусть новую молитву *о умилении сердца владыки и укрощении духа его свирепости*, молитвы, вероятно, сочиненной при царе Иване. Теперь у ней попы дерут молебен и мешают мне заниматься делом. Получила ли княгиня поясы и письмо мое из Торжка? Долго здесь не останусь, в Петербург не поеду; буду у вас к 1-му... она велела! (То есть Софи Пушкина. — Б. Б.) Милый мой, Москва оставила во мне неприятное впечатление; но все-таки лучше с вами видеться, чем переписываться. К тому же журнал... Я ничего не говорил тебе о твоём решительном намерении соединиться с Полевым, а ей-богу — грустно. Итак, никогда порядочные литераторы вместе у нас ничего не произведут! все в одиночку. Полевой, Погодин, Сушков, Завальевский, кто бы ни издавал журнал, все равно. Дело в том, что нам надо завладеть одним журналом и царствовать самовластно и единовластно. Мы слишком ленивы, чтоб переводить, выписывать, объявлять etc. etc. Это черная работа журнала; вот зачем и издатель существует; но он должен 1) знать грамматику русскую, 2) писать со смыслом, то есть согласовывать существительное с прилагательным и связывать их глаголом. — А этого-то Полевой и не умеет. Ради Христа, прочти первый параграф его известия о смерти Румянцева и Растопчина. И согласишься со мной, что ему невозможно доверить издания журнала, освященного нашими именами. Впрочем, ничего не ушло. Может быть, не Погодин, а я буду хозяин нового журнала... Прощай, князь Вертопрахин, кланяйся княгине Ветране, которая, надеюсь, выздоровела. Что наши? Что Запретная Роза? Что Тимашева? как жаль, что я не успел с нею завести благородную интригу! Но и это не ушло».

Какая масса и гамма мыслей, чувств, намерений, предположений, сожалений, — и все это в одном небольшом письме (правда, Пушкин и не писал длинных писем), и все это в виде смеси глубочайших проникновений и добродушнейшего балагурства. И всего этого он полновластный хозяин, чего-то недосмотревший, о чем-то вовремя не позаботившийся, однако с полной уверенностью, что со всем управится, если только не подведут его ближайшие соратники, в первую очередь тот же Вяземский.

Слишком всеобъемлющими были интересы Пушкина, а душа и ум его слишком подвижны и насквозь пропитаны жаждой отдаться всему и овладеть всем, чтоб можно было надеяться, что он найдет гармонию в однообразной колее семейной жизни. Он абсолютно безмерен, с неслыханно огромными чувствами меры формы и воли к форме. Но при всей несовместимости образа его жизни с семейным очагом, значит, и оседлостью, он все настойчивее стремится к семейному очагу, начиная примерно с середины 20-х годов.

Предложение, сделанное Пушкиным С. Ф. Пушкиной, является едва ли не самым серьезным из всех его предложений до предложения Натали. Забеспокоился Дельвиг, узнав об этом предложении. Потом, но еще в большей степени, забеспокоился поэт Н. М. Языков. Для того было, видимо, вполне достаточно причин. Поразительно, что в письме к Вяземскому Пушкин цитирует одно из пламенных своих стихотворений — «Сожженное письмо» (1825): «Прощай, письмо любви! Прощай: она велела».

Встревоженный намерением Пушкина жениться, Языков пишет А. Н. Вульффу, сыну П. А. Осиповой, соседки Пушкина по Михайловскому: «О Пушкине ничего не слышно; в половине прошлого месяца я писал ему в Москву, — но ответа не получил. Полагаю, что он загулялся в Белокаменной, занят там очарованьем тамошних красавиц и не имеет времени отвечать на письма существ отдаленных! Я тоже не верю, будто Пушкин намерен жениться; кроме того, что Пушкин не создан для личной семейной жизни, еще и то сказать, что женатый поэт не может так ревностно служить богу своему, ибо лишен главного условия поэтической деятельности — свободы».

Итак, стало быть, в сознании людей, близко знавших Пушкина, не вмещалось представление о женатом Пушкине. Нам остается только воскликнуть: как они мало знали его!

Примечательны слова Языкова, что он тоже не верит, что Пушкин всерьез собрался жениться, — значит, ему было известно, что другие думают так же. Перед самым отъездом в Михайловское он написал одной из своих знакомых в альбом стихотворение, по сути дела, все-таки любовное признание, именуя ее соперницей «запретной розы», под которой подразуменялась ее молодая племянница, выданная замуж за старика.

Я видел вас, я их читал,
Сии прелестные созданья,
Где ваши томные мечтанья
Боготворят свой идеал.
Я пил отраву в вашем взоре,

В душой исполненных чертах,
И в вашем милом разговоре,
И в ваших пламенных стихах;
Соперницы *запретной розы*
Блажен бессмертный идеал. . .

«К. А. Тимашевой», 1825

Вернувшись в Москву 13 декабря 1826 года и прожив там до 20 мая следующего года, Пушкин, кажется, ни разу нигде не упомянул имени Софи Пушкиной. Но есть основания думать, что он не вычеркнул ее из своей памяти. При этом на смену прежнему увлечению приходили новые увлечения, образу сложнейший пласт эмоционального строя.

Ах, как безумно трудно писать о Пушкине, вникая в него сразу как в поэта и человека. Со времен еще Белинского известно, что нет лучшего пути воспитания в себе истинно человеческих качеств, чем чтение Пушкина. Но попробуйте построить свою личную, тем более семейную жизнь в соответствии с пушкинской поэзией! В любви до гроба клянется у него одна только Татьяна, да разве еще Маша из «Дубровского», откровенно подменившие любовь долгом.

11

Боже мой, какой грустью овеян его путь к семейному счастью, к тому, чтобы сделаться мужем и отцом. Как все это не вязалось с прежним его образом жизни, а главное — с собственной поэзией, выше которой для него не было ничего на свете. А тут пишет он своей будущей теще, расписывая ей красоту ее дочери: «Чтобы угодить ей, я согласен принести в жертву свои вкусы, все, чем я увлекался в жизни, мое вольное, полное случайностей существование».

Можно было бы даже, следуя за текстом письма, подумать, что во имя женитьбы Пушкин готов был отказаться от своей поэтической деятельности, но не забудем, что письмо написано более страстно влюбленным человеком, чем гениальным поэтом. Разница колоссальная. Сколько ни думал Пушкин о своей будущей жене, мысль его в основном была занята своей собственной будущей судьбой. Подтверждений тому тьма.

Я приведу из них только одно — письмо к Н. И. Кривцову от 10 февраля 1831 года, то есть написанное всего за несколько дней до свадьбы:

«Нынешней осенью был я недалеко от тебя. Мне брюхом хотелось с тобою увидаться и поболтать о старине — карантинны мне помешали. Таким образом, бог ведает, когда и где

судьба сведет нас опять. Мы не так-то легки на подъем. Ты без ноги, а я женат (так что ж — женитьба подобна инвалидности? — Б. Б.).

Женат — или почти. Все, что бы ты мог сказать мне в пользу холостой жизни и противу женитьбы, все уже мною передумано. Я хладнокровно взвесил выгоды и невыгоды состояния, мною избираемого. Молодость моя прошла шумно и бесплодно. До сих пор я жил иначе, как обыкновенно живут. Счастья мне не было. Il n'est de bonheur que dans les voies communes.¹ Мне за 30 лет. В тридцать лет люди обыкновенно женятся — я поступаю как люди и, вероятно, не буду в том раскаиваться. К тому же я женюсь без упоения, без ребяческого очарования. Будущность является мне не в розах, но в строгой наготе своей. Горести не удивят меня: они входят в мои домашние расчеты. Всякая радость будет мне неожиданностью.

Тоже чрезвычайно странное письмо: женится человек ради счастья, отыскивая оное «на проторенных дорогах», так как его собственная, единственная дорога не ведет к счастью. Потому пытается представить счастье на пути самоотречения, а точнее — аскетизма. Но, может быть, у него так получается, потому что проторенными дорогами и невозможно прийти к иному счастью?! Так пускай уж лучше будет оно, чем никакого. А ведь считал, что он «не из иных прочих». Это, однако, имеет и другую сторону: не равный «иным прочим»; он не любил оттягивать неизбежность, признав ее неизбежностью. Перехода на положение семейного человека ему все равно уже не избежать, — так для чего же затягивать это дело?! В общем-то такое решение не противоречит даже его лицейской лирике, где, как видели мы, притяжение к уюту и тишине несколько не слабее порывов к бурному образу жизни. Уже в то время искал он равновесия между ними. Теперь, казалось бы, жажда оседлости взяла в нем верх над всеми другими влечениями. В действительности же по существу ничего не изменилось. Даже разъездов у него не стало меньше. Вот только непосредственно любовная лирика отодвинулась куда-то на задний план, стала как бы запретной для него:

Нет, нет, не должен я, не смею, не могу
Волнениям любви безумно предаваться...

«К ***», 1832

Да, как любил повторять он, — «другие дни, другие сны...». Женатый Пушкин делает из себя однолюба. И как поэт — тоже. Он все-таки не совсем отступился от любовной лирики,

¹ Счастье можно найти лишь на проторенных дорогах (фр.).

только стал обращаться к ней весьма редко, а когда обращался, достигал прежних вершин. О том говорит и стихотворение «К ***» («Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...»), (1832) — все-таки пламенно любовное. В том же убеждает нас еще одно стихотворение (1831):

Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем,
Восторгом чувственным, безумством, преступленьем,
Стенаньем, криками вакханки молодой,
Когда, вивась в моих объятиях змией,
Порывом пылких ласк и язвою лобзаний
Она торопит миг последних содроганий!

О, как милее ты, смиренница моя!
О, как мучительно тобою счастлив я,
Когда, склоняясь на долгие моления,
Ты предаешься мне нежна без упоенья,
Стыдливо-холодна, восторгу моему
Едва отвечаешь, не внемлешь ничему.
И оживляешься потом всё боле, боле —
И делишь наконец мой пламень поневоле!

Компромисс? Разумеется. Не забудем, однако, что в представлении Пушкина в своем конкретном проявлении любовь всегда компромиссна — именно из-за своей бескомпромиссности: одна из сторон и в самых благоприятных случаях не вполне уверена, что другая сторона отвечает ей тем же или что ее собственное чувство равноценно чувству другой стороны. Однако это скорее не сама Любовь, а только условие, без стремления к соблюдению которого обоими участниками она просто невозможна. Но в том-то и дело, что в поисках идеальной любви — а как же можно жить, не мечтая о ней? — люди убеждаются, насколько она нереальна в реальной жизни. В этом, в сущности, главный нерв лирики Пушкина. С поразительной прямоотой выразил он это в стихотворении «Каков я прежде был, таков и ныне я...», датированном 1828 годом. Некоторые комментаторы относят его к 1826 году, без всяких на то оснований. Но и не сомневающиеся в его датировке, равно как и усомнившиеся в ней видят смысл стихотворения в утверждении, что за период шестилетней ссылки в идейном настрое Пушкина никакой существенной перемены не произошло. Между тем тема эта прямо, а не иносказательно выражена в «Арионе», относящемся к 1827 году. В стихотворении, о котором идет речь, совсем другая тема — тема любви. Это, кстати, романтическая мера, какой мерял Пушкин себя. Ибо любовь, как он не раз говорил, высшее наслаждение жизни, значит, и высший критерий для оценки человека. Прочтем это

Участьем, нежностью притворной
Одушевлять свой дивный взгляд,
Играть душой моей покорной,
В нее вливать огонь и яд.
Ты согласилась, негой влажной
Наполнился твой томный взор;
Твой вид задумчивый и важный,
Твой сладострастный разговор
И то, что дозволяешь нежно,
И то, что запрещаешь мне,
Всё впечатлелось неизбежно
В моей сердечной глубине.

И в другом стихотворении:

Но притворитесь! Этот взгляд
Всё может выразить так чудно!
Ах, обмануть меня не трудно! ..
Я сам обманываться рад!

«Признание», 1826

А это из «Предчувствия», уже 1828 год:

Ангел кроткий, безмятежный,
Тихо молви мне: *прости*,
Опечался: взор свой нежный
Подыми иль опусти. . .

Иначе сказать — сделай вид, что тебе печально, пускай это и не совсем так. Даже воспоминание о такой любви даст ему

Силу, гордость, упование
И отвагу юных дней.

А в «Подъезжая под Ижору. . .» (уже 1829 год) выражено то ли сожаление, то ли недоумение по поводу несостоявшегося любовного объяснения и обещание, что если поэт не забудет возлюбленную в «хмеле светской суеты», то:

..по прежнему следу
В ваши мирные края
Через год опять заеду
И влюблюсь до ноября.

Поразительна, я бы даже сказал умопомрачительна компромиссность Пушкина в таком чувстве, как любовь, то есть в самом высшем из человеческих чувств. Но это, в чем нет ни малейшего сомнения, следствие того, что для него на первом месте — его собственное, а не ответное чувство, именно в нем источник его поэзии,

Наконец — о самом «пушкинском» стихотворении того года, который здесь для нас имеет особое значение:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Это стихотворение 1829 года. Оно написано, когда Пушкин мало сказать был знаком с Натальей Николаевной — был уже безумно влюблен в нее. Однако до времени, наряду с ней, он предавался пылким объяснениям в любви другим женщинам, прежде всего Каролине Собаньской. 2 февраля 1830 года, в день девятой годовщины их знакомства, пишет два письма к ней:

«Сегодня 9-я годовщина дня, когда я вас увидел в первый раз. Этот день был решающим в моей жизни.

Чем более я об этом думаю, тем более убеждаюсь, что мое существование неразрывно связано с вашим; я рожден, чтобы любить вас и следовать за вами — всякая другая забота с моей стороны — заблуждение или безрассудство; вдали от вас меня лишь грызет мысль о счастье, которым я не сумел насытиться. Рано или поздно мне придется всё бросить и пасть к вашим ногам. Среди моих мрачных сожалений меня прельщает и оживляет одна лишь мысль о том, что когда-нибудь у меня будет клочок земли в Крыму (?). Там смогу я совершать паломничества, бродить вокруг вашего дома, встречать вас, мельком вас видеть. . .»

И из другого письма, датированного тем же днем: «Вам обязан я тем, что познал все, что есть самого судорожного и мучительного в любовном опьянении, и все, что есть в нем самого ошеломляющего. . .»

А вы между тем по-прежнему прекрасны, так же, как и в день переправы или же на крестинах, когда ваши пальцы коснулись моего лба. Это прикосновение я чувствую до сих пор — прохладное, влажное. Оно обратило меня в католика».

Это писано почти через год после первого предложения Натали, которое не было окончательно отвергнуто, и всего только за два месяца до помолвки с нею. Влюбчивость Пушкина феноменальна. Однако ее не следует рассматривать в изоляции от всех других его человеческих качеств. В ней необходимо рассмотреть и увидеть вообще одну из форм проявления его человеческой сущности. Женвшись же, он стал пре-

красным мужем. Вряд ли надо добавлять, как это было непрос-то для него. Но добровольно взяв на себя это обязательство, он не изменял ему до конца дней. Пушкин считал себя живу-щим в вечности, лишь поскольку исполнял все требования, предъявляемые к человеку временем, в котором он живет, сро-ком жизни, отпущенным ему. Отсюда его радости как семья-нина. Какие письма писал жене, приходя в восторг от ее кра-соты! Как счастлив был, будучи отцом семейства!

«Мое семейство умножается, растет, шумит около меня. Теперь, кажется, и на жизнь нечего роптать, и старости нечего бояться. Холостяку в свете скучно: ему досадно видеть новые, молодые поколения; один отец семейства смотрит без зависти на молодость, его окружающую. Из этого следует, что мы хо-рошо сделали, что женились» (П. В. Нащокину, 1836, 10 ян-варя).

Вот так: Пушкин видит себя в истории человеческого рода как равного всякому другому человеку, обязанность которого не только прожить свой срок, но и продлить себя в потомстве. Иное дело — Пушкин как поэт. Но все-таки одно неотделимо от другого.

Чего так бояться пушкинские герои и что неотступно так пугало его самого, так это — быть обойденным и обделенным жизнью, упустить какие-либо радости, предназначенные чело-веку. Пушкинский принцип: лучше обмануться в своих лучших надеждах, чем ущемлять их. Полагаю, что приведенные стихи достаточно убеждают нас в этом. Подтверждений такого рода немало и в письмах Пушкина.

В разгар своего романа с А. П. Керн он писал ей:

«Если выражения ваши будут столь же нежны, как ваши взгляды, увы! — я постараюсь поверить им или же обмануть себя, что одно и то же» (1825, 25 июля).

Это — компромисс? Нет — надежда. Разница между ними та, что, заключая компромисс, мы миримся и с неприемлемым. Надежда же утверждает нас в мысли, что желаемое со време-нем осуществится вполне, если даже пока осуществимо лишь частично. Доверяясь надежде, однако, можно оказаться и во власти несбыточного, что уже способно обернуться трагедией. Пушкину ли не дано было знать это! Потому он и не останавливается перед опасностями трагических поворотов в собствен-ной судьбе.

В понимании Пушкина истинно бескомпромиссная любовь всегда граничит со смертью. Признание этого, я уверен, позво-лит нам сделать правильный вывод о причинах гибели Дон Гуана. Обычно их усматривают в его так называемых грехах молодости. Пушкин в «Каменном госте» будто высказывал с са-

мого себя за то же самое, почему и вложил в этот образ так много своего. Эту мысль горячо отстаивала Анна Ахматова.

Примерно той же точки зрения придерживается и Д. Благый, как и его оппонент В. Непомнящий. Разница между ними — лишь в различном истолковании донгуановского «аморализма».

Ст. Рассадин, возражая тому и другому, находит, что причина гибели Дон Гуана не в нем самом, а в том, «что противостоят ему», то есть в обстоятельствах, вообще в духе времени. Обстоятельства обстоятельствами, и нет никакой необходимости отрицать их жестокой власти над человеком (в различные времена принимают различные формы). Но признавая их значение для человека, мы должны признать истину о недопустимости сведения мотивов человеческих поступков к обстоятельствам. Собственно, так было во все времена и на всех уровнях человеческого бытия. Человек всегда видит в обстоятельствах нечто, чему он должен противиться всеми силами, если и не отдает себе полный отчет в этом. Искусство особенно чутко к этой стороне в человеке. Великой русской литературе здесь принадлежит едва ли не первенствующая роль в истории всемирной литературы. Пушкин же здесь — высший пример. Пушкинский человек, кем бы ни был он, по своей автономности к окружающей среде, вообще к бытию, не знает себе равных. При этом он остается предельно реалистически мыслящим, по своему характеру целиком принадлежащим сразу и веку своему и целой вечности. И это независимо от того, кем он является. Естественно, Пушкина влекло к так называемым великим сюжетам, к каковым относится и сюжет о Дон Гуане.

О Дон Гуане, в связи с его гибелью, можно сказать только то, что он возжаждал идеальной, во всех смыслах бескомпромиссной любви, которая недостижима на этой земле, а если достижима, то разве в виде легенды, рассказанной Пушкиным в стихотворении 1829 года «Жил на свете рыцарь бедный. . .». Причина гибели Дон Гуана не в грехах его, а в стремлении к тому, чему цена — сама человеческая жизнь. Он сам принес ее к ногам Доны Анны, о чем прямо и заявляет, обращаясь к ней, заодно и к статуе Командора:

Счастливец! он сокровища пустые
Принес к ногам богини, вот за что
Вкусил он райское блаженство! Если б
Я прежде вас узнал — с каким восторгом
Мой сан, мои богатства, всё бы отдал,
Всё за единый благосклонный взгляд;
Я был бы раб священной вашей воли,

Все ваши прихоти я б изучал,
Чтоб их предупредить; чтоб ваша жизнь
Была одним волшебством непрерывным.
Увы! — Судьба судила мне иное.

Да это же воплощенные в божественные стихи прозаические строки из письма к будущей теще: «Чтобы угодить ей (т. е. Натали. — Б. Б.), я согласен принести в жертву свои вкусы, всё, чем я увлекался в жизни, мое вольное, полное случайностей существование».

Когда Дона Анна, услышав из уст Дон Гуана, что он Дон Гуан, сказала ему, что если бы об этом узнали другие, то его «смерть была бы неизбежна», он так отвечает ей:

Что значит смерть? за сладкий миг свиданья
Безропотно отдам я жизнь.

И несколько ранее:

О пусть умру сейчас у ваших ног,
Пусть бедный прах мой здесь же похоронят...
.....
Чтоб камня моего могли коснуться
Вы легкою ногой или одеждой...

Нет, Пушкин и не думал карать себя, «самого себя — молодого, беспечного и грешного», как пишет Анна Ахматова. Все люди, по мнению Пушкина, грешны, значит, и он грешник, но не в такой степени, чтобы казнить себя за свои грехи. Прочитав роман Жюль Жанена «Осел», в то время приписывавшийся Гюго, он писал В. Ф. Вяземской (1830, не позднее 28 апреля) о талантливости этого романа, тут же сопоставляя сюжет его с ситуацией, в которой сам оказался: «Все превозносили первую любовь, он счел более занятым рассказать о второй. Может быть, он и прав. Первая любовь всегда является делом чувствительности: чем она глупее, тем больше оставляет по себе чудесных воспоминаний. Вторая, видите ли, — дело чувственности. Параллель можно было бы провести гораздо дальше. Но у меня на это совершенно нет времени. Моя женитьба на Натали (это, замечу в скобках, моя сто тринадцатая любовь) решена».

Пушкин, женись, нигде не кается в своих прежних грехах, а если и признает их за собою, то не в том смысле, что заслужил кару за них. Точно так же чувствовал себя и Дон Гуан, объясняясь с Доной Анной. Герой, подобно автору, уверен, что молва изображает его «злодеем, извергом» и что она, «быть может, не совсем не права», но раз так, значит, и не совсем

права. Пушкин, также в письме к будущей теще, пишет о своих «грехах ранней молодости»: «они были слишком тяжки и сами по себе, а клевета их еще усилила; молва о них, к несчастью, широко распространилась. Вы могли ей поверить...»

Дон Гуан куда суровее судит себя:

На совести усталой много зла,
Быть может, тяготее. Так, разврата
Я долго был покорный ученик,
Но с той поры, как вас увидел я,
Мне кажется, я весь переродился.
Вас люблю, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней.
Дрожащие колена преклоняю.

Опять это — «быть может...». То есть Дон Гуан не сам аттестует себя, а ссылается на репутацию в глазах толпы. В результате, заверяя Дону Анну, что «весь переродился», на деле он скорее опровергает грязную клевету, возведенную на него, чем действительно настаивает на своем перерождении. Ему особенно важно было доказать Доне Анне, что теперь, встретившись с ней, станет совсем иным, совершенно несхожим с ее представлением о нем. Все его клятвы о перерождении и о любви к добродетели, разумеется, совершенно искренни, однако не надо забывать, что, клянясь в этом, он клянется в любви к Доне Анне.

«Каменный гость» не был напечатан Пушкиным, тогда как остальные «Маленькие трагедии» были опубликованы им. Причина этого — обилие в «Каменном госте» деталей автобиографического порядка. Но Ахматова все же чересчур нажимает на донгуановские черты Пушкина. Дон Гуан ни в коем случае не замаскированный Пушкин. В «Каменном госте» Пушкиным доведена до апогея трагическая сторона темы любви. Останься Дон Гуан в живых, он мог бы восприниматься только как ловкий соблазнитель, безупречно овладевший этим искусством, не достойным человека высокого благородства, каким он являлся. Да, он и в самом деле умоломрачительно играет свою роль, но суть вопроса в том, что главной партнершей его выступает сама госпожа Смерть, а дамы его сердца лишь подыгрывают ей. Не из-за Доны Анны гибнет Дон Гуан, а из-за Любви с большой буквы. Иначе какая была бы цена всем его клятвам найти блаженство в самой смерти. Ему важна только уверенность, что предмет его любви достоин его чувства и отвечает ему взаимностью. Его не страшит, а радует смерть, — сознавая бы он только, что, умирая, добился наконец, чего всю жизнь не смог добиться.

Но можно ли, собственно, сказать, что Дон Гуан умирает? По-моему, нельзя. Он уходит из жизни, это верно, однако уходит живым, а не мертвым. Неверно, будто бы он гибнет от руки мертвого или его уводит мертвый в царство смерти. Не мертвый хватает его за руку, а памятник мертвому своей «каменной десницей». Это совсем не одно и то же. Памятники ставят мертвым для того, чтобы как-то удержать их среди живых. Глядя на памятник, мы глядим в лицо смерти, но также и жизни, ибо видим в нем жизнь, хотя и ушедшую, но вошедшую в нас самих. Над Дон Гуаном, таким образом, произносят свой окончательный приговор не живые и не мертвые, а то, что соединяет живых и мертвых. Он, следовательно, виноват и перед теми и перед другими. Но ни те и ни другие не имеют полного права вынести ему окончательный приговор. Живые не оставляют ему места в их ряду, потому что он преступил всякие нормы, властвующие над ними, — но, с другой стороны, разве можно истинно живое уложить в какую-либо норму? Вследствие этого, отвергая такого человека, как Дон Гуан, они как бы лишаются права окончательного суда над ним. Смерть, в свою очередь, не полновластна над этим героем, который относится к ней даже несколько пренебрежительно, считая ее, по-своему, кульминацией жизни.

«Каменный гость» Пушкина, таким образом, возвышенная песнь вечной любви, вечно стоящей между жизнью и смертью и как бы возвышающейся над той и другой. Недаром «Каменного гостя» относят к высшим достижениям пушкинской поэзии, как бы стирающей грань между бытием и небытием, превращая само небытие в неотделимую часть бытия, а бы сказал, как неперемненное условие его существования.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

...Для сердца
нужно верить...

А. Пушкин

1



ушкин, появившийся сразу именно как Пушкин, уже своими современниками был воспринят как чудо русской литературы, русского сознания и культурно-исторического развития. Последующие поколения деятелей русской культуры, да и вообще русского народа все решительнее утверждались в этой мысли. Говорят, чудес не бывает на этом свете. Знаете, — случаются. Без них история была бы мертва. Тем более искусство, где решающая роль принадлежит отдельной личности. Чудом, я думаю, следует называть превышение возможного, как непосредственно обусловленного предшествующим развитием. На этом зиждется всякое творчество, всегда полное неожиданностей.

Признание чуда отнюдь не находится в разладе с историческим мышлением. Любого художественного гения можно исторически объяснить. Надо только исходить из того, что это объяснение находится в нем самом, как особенным образом преломившем в себе свой век, следовательно, и всю историю человечества.

Но Пушкин чудо вдвойне. За два с небольшим десятилетия он совершил то, что в других знаменитейших и старейших литературах мира было достигнуто за много столетий: за этот короткий промежуток времени он возвел русскую литературу в один ранг с ними, придав ей одновременно истинно национальный и общечеловеческий характер, а сам занял совер-

шенно особое место в ряду всемирных художественных гениев. Как и все они, он служил своим искусством утверждению правды и справедливости, добра и красоты в своей стране, тем самым и на всей земле, служил осуществлению гуманистических идеалов, выработанных всей историей человечества. При этом неотступно исполнял повеления собственного дарования. Творчеству Пушкина чужды как всякая заданность, так и какие-либо умозрения, не вытекающие из самого творчества, — оно само по себе, выражая дух своего времени и народа, является как бы олицетворением вечных художественных закономерностей и критериев.

О Пушкине однажды было сказано, что он «наше всё», — не в том, разумеется, смысле, что кроме него у нас больше нет никого или ничего другого и что мы больше не нуждаемся ни в ком и ни в чем другом. Подразумевается нечто совсем иное. Именно то, что Пушкин представляет собою высочайшую и всеобъемлющую нашу национальную духовную ценность, не поддающуюся какому-либо логическому объяснению. Хотя бы по следующей причине: он укоренен в нашей исторической судьбе, как и она в нем. Говорить о Пушкине — почти то же самое, что говорить о России во всех возможных ее ракурсах. Но если так, то Пушкин заключает в себе источник и стимул нашего последующего духовного развития, — может быть, на все времена.

В таком духе понимали Пушкина его величайшие преемники и последователи, и прежде всего Гоголь, Достоевский и Толстой. Из этого вытекает вывод о необходимости проникать в них через него, а в него через них. В каком-то смысле Пушкин — осуществившаяся легенда о нас самих. Именно в таком направлении развивалась мысль Гоголя, а потом и Достоевского о Пушкине.

Все началось со статьи Гоголя «Несколько слов о Пушкине», появившейся еще при жизни Пушкина, в 1834 году, задумана же и вчерне набросана она была двумя годами раньше. На нее опирается Белинский в своей характеристике народности Пушкина, она служит отправным пунктом для Достоевского в его знаменитой речи на пушкинских торжествах в 1880 году.

«При имени Пушкина, — пишет Гоголь, — тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте. В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему. В нем, как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал всё его пространство. Пушкин есть явление

чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла.

Я надеюсь, читатель согласится со мною, если я скажу, что, судя даже только по приведенной выдержке, Гоголь пишет о Пушкине, как не принято писать о реальных, живущих ныне или живших некогда лицах. Тем более что, когда писалась или, вернее, печаталась статья Гоголя, Пушкину было всего только тридцать пять лет. Она воспринимается скорее как поэма в прозе о легендарном, а не о реальном лице. Обратите внимание на гоголевский слог: «косеняет мысль», «явление чрезвычайное и; может быть, единственное явление русского духа». Гоголь воздействует на читателя не столько доводами, сколько внушениями. Это характерно именно для легенды, а не для литературно-критической характеристики. Основную функцию в статье выполняют строго взвешенные, потому и столь весомые эпитеты.

Для нас очень важно установить, что, говоря о Пушкине как чрезвычайном и единственном явлении русского духа, Гоголь, однако, берет Пушкина исключительно как поэта, обходя его человеческие качества. По Гоголю, весь Пушкин в его слове, при помощи которого достигает он результатов, равных которым нельзя найти у самых величайших гениев всемирной литературы.

В поэзии Пушкина, пишет Гоголь, «нет красноречия, здесь одна поэзия...». В ней нет «никакого наружного блеска, все просто, все прилично, все исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг; все лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт».

Слово Пушкина возведено Гоголем в высший ранг изобразительных средств. И этим Пушкин решительно возвышен над всеми другими русскими и всемирными поэтами. Таким образом, по Гоголю, в пушкинском слове — сокровенная тайна его поэзии, личности и судьбы. Тут загадка его произведений, в принципе для всех доступных, всем адресованных, но и заключающих в себе нечто непостижимое, как по своей глубине будто сравнившихся с самым бытием.

Произведения Пушкина, пишет Гоголь, «так просто-возвышенны, так ярки, так пламенны, так сладострастны и вместе так детски чисты. Как бы не понимать их! Но, увы! это неот-

разимая истина: что чем более поэт становится поэтом, чем более изображает он чувства, знакомые одним поэтам, тем заметней уменьшается круг обступившей его толпы, и наконец так становится тесен, что он может перечесть по пальцам всех своих истинных ценителей».

Выходит, по Гоголю, что и Пушкин бесконечно прав, оставаясь до бесконечности поэтом во всех смыслах и отношениях, и читатель вправе предъявить к Пушкину серьезные претензии, поскольку для понимания пушкинской поэзии «нужно иметь слишком тонкое обоняние. Нужен вкус выше того, который может понимать только одни слишком резкие и крупные черты». Это еще не все: чтоб понимать Пушкина, кроме того «нужно быть в некотором отношении сибаритом, который уже давно пресытился грубыми и тяжелыми яствами, который ест птичку не более наперстка и услаждается таким блюдом, которого вкус кажется совсем неопределенным, странным, без всякой приятности привыкшему глотать изделия крепостного по-вара».

Гоголь ни в коем случае не хочет сказать, что Пушкин — поэт для немногих. Он доказывает противоположную мысль, только идет к ней путем, приводящим его к цели, обратной той, которая им преследовалась: Пушкин только в принципе доступен всем нам, а на деле каждый из нас окажется в силах приобщиться к Пушкину во всей его истине лишь в зависимости от уровня своего эстетического воспитания.

Приступая ныне к чтению Пушкина, мы должны настроить свою душу на тот лад, который соответствует пушкинской поэзии. Пушкин требует, чтобы мы не столько воспринимали его, как поступаем при чтении других поэтов, сколько сливались с ним, растворялись в нем. Величие Пушкина в проникновениях, более отклоняющих какие-либо определенные выводы, чем склоняющих к тем или иным выводам. А многие ли на это способны? Не только тогда, но и теперь?

Показав, в чем истинное величие поэзии Пушкина, Гоголь установил и причину отторжения от него читателя. Самый человеческий поэт оказался в положении полного духовного одиночества оттого, что не хотел ничем поступиться в своей поэзии. Суть Пушкина в предельно поэтическом слове. Оно и самое человеческое. Стало быть, и беспредельно взыскательное по отношению к людям. Люди же в своей основной массе весьма чутки к укорам, касающимся их, в какую бы форму ни были облечены эти укоры. Каждый, задетый ими, начинает считать их оскорблением, лично ему нанесенным. Между тем Пушкин был так снисходителен к людям.

Статья Гоголя «Несколько слов о Пушкине», являясь, как я уже сказал, более легендой или поэмой в прозе, может быть, по этой причине отличается особенной глубиной постижения Пушкина, проникновения в его судьбу, литературную и человеческую. Гоголь пишет не о предпосылках появления Пушкина; но о самой сути пушкинской поэзии, в которой как бы предчувствует и предпосылки трагической судьбы поэта.

Наметив, скорее инстинктивно, проблему пути Пушкина, Гоголь не стал сколько-нибудь углубляться в нее. Это понятно: будучи сам гениальнейшим художником, к тому же появившимся сразу вслед за Пушкиным, в известном смысле рядом с ним, он, что вполне естественно, был в первую очередь занят своей будущей судьбой. Как это из всего видно, он отнюдь не собирався идти непосредственно по следу Пушкина, хотя настойчиво внушает читателю мысль, что решительно всем обязан Пушкину. Поэтому ему так нужна была легенда о Пушкине — он для Гоголя чудо не только в смысле своего появления и самой природы дарования, но также и в том отношении, что Пушкину ничто не является указом, что он сам себе указ, а это значит — и вызов судьбе, как сложившимся традициям. Тут предстоял поединок с судьбой, — разумеется, неравный. Недаром легендарные лица обычно трагически заканчивают свои дни. Тут Гоголь поднимается на вершины пророчества. Нам это теперь так ясно.

Примерно с середины 20-х годов Пушкин возводит в поэтический принцип утверждение независимости своей поэзии от каких бы то ни было обстоятельств, решительно отклоняет какие-либо посягательства на нее. Вообще он всегда придерживался таких убеждений, а после поражения декабристов сделал их одной из главных тем своей поэзии. Этим он, что называется, поставил свою жизнь на карту. Я не утверждаю, что гибель Пушкина есть прямое следствие его поэзии, но, как возможность, она заключена в ней. Его никто не был в состоянии спасти или предостеречь, потому что лишь только один он знал, какой ценой надо платить за поэзию. Мысль же о том, чтобы предотвратить грозную опасность, нависшую над ним, была совершенно чужда ему. Будь она у него, он не был бы Пушкиным. Предостережения друзей своих, в частности Жуковского и Вяземского, решительно, даже с пренебрежением отклонял, да и не мог поступать иначе, ибо они толкали его в сторону от исполнения своего предназначения. Пушкин был человеком рока. Всю жизнь он прожил на пределе. Надо сказать, что до времени судьба ворожила ему. Мы знаем, чем он обязан ссылкам на юг, а потом в Михайловское. Замена одной ссылки другой; может быть, — сберегла

ему жизнь. Вскоре после отъезда Пушкина из Одессы 30 июля 1824 года туда переехал на жительство С. Г. Волконский, один из столпов декабризма, к тому времени вступивший в брак с Марией Раевской, к которой Пушкин питал нежные чувства (когда та еще была девочкой).

Если бы он не был выслан из Одессы, Пушкин несомненно сделался бы завсегдатаем в доме Волконских, ставшем местом встреч будущих декабристов. Известен его ответ на вопрос Николая I, что бы он делал 14 декабря, будь он в тот день в столице, — был бы на Сенатской площади вместе со своими друзьями-декабристами.

Пушкин не раз говорил о себе, что он «небом избранный певец». И держался соответственно — как в жизни своей, так и в поэзии. Он вел себя как человек, наделенный особым, исключительным правом писать только о том, что найдет нужным и только как ему заблагорассудится, словно надеясь, что сама судьба сохранит его. Вяземский уверяет, что для него не было никаких авторитетов. Кроме Карамзина и Жуковского. Но и это не совсем так, скорее, совсем не так. К Карамзину и Жуковскому он относился весьма почтительно и уважительно, но не более того.

Гоголю было до последней степени ясно: слишком уверен был Пушкин в правоте своего дела, чтобы испытывать нужду в оправдании его другими лицами. С другой стороны, незыблемо веря в свое особое предназначение, поэт полагал, что достигнет своего осуществления, какие бы препятствия ни вставали на его пути. Он любил говорить, что бог не допустит, чтобы он ушел из мира, не написав, например, «Бориса Годунова». Судьба действительно благоприятствовала ему в известных пределах и до определенной черты. . .

Трагедию Пушкина Гоголь увидел разве лишь в непонимании или полном непонимании его поэзии читательской массой — из-за высоты ее, неразъединимой с простотой и совершенством. Но что сама пушкинская простота и совершенство трагичны по своей природе — об этом у Гоголя ни слова. Я убежден, что в дальнейшем это сказалось на истолковании Пушкина русской критикой, на восприятии его русской литературой.

Роль камня преткновения сыграла здесь простота Пушкина, которую мы пока довольно элементарно понимаем. На деле прост не тот, кто думает, говорит или пишет, как все говорят и пишут, а тот, кто поднимает вопросы, каждому интересные, возводя их в ранг вопросов нашего бытия, однако поддающихся постижению каждого из нас. При постоянном обращении к указанным вопросам Пушкин снова и снова напо-

минает нам о несовершенстве человеческой природы, значит, и указывает, что в стремлении к лучшим своим целям мы достигаем их лишь в известных пределах. При таком положении в реальном мире гармония его мало сказать в своем идеале относительна, но и осуществляется лишь как вечное преодоление дисгармонии. А если так, то тем более настоятельно следует стремиться к ней.

Пушкинскую простоту обычно сводят к преодолению сложности; между тем она скорее представляет собою упорядоченную сложность, иначе сказать, гармонию; под гармонией же, видимо, следует подразумевать максимальное проникновение в дисгармонию, что и означает ее динамическое отключение. Проще сказать, в гармонии содержится преодоленная; но неотмененная дисгармония, что означает вечный вызов ей, вечное столкновение с нею, порождающее конфликты, исход которых заранее никогда не предрешен.

Здесь источник предельной напряженности пушкинского искусства, значит, и пушкинской простоты.

Вслед за Гоголем, под прямым его влиянием, и Достоевский вносит свой вклад в легенду о Пушкине. Его речь на пушкинских торжествах в Москве в 1880 году буквально ошеломила читающую Россию своим пророческим тоном. Как и у Гоголя, у Достоевского Пушкин — это как бы судьба самой России. Достоевский предпринимает попытку обнаружить в Пушкине предначертания роли нашего отечества во всемирно-историческом развитии. Русской литературе послепушкинской эпохи, можно сказать, необходима была легенда о Пушкине, — для утверждения своего собственного общечеловеческого значения. Ей нужно было указать на источник, предопределивший все ее решающие качества.

Тут уж никак нельзя было обойтись без легенды о Пушкине. Появление в русской литературе, до того все-таки не поднимавшейся на уровень старых европейских литератур, гения, не уступавшего их первостепенным гениям, само по себе является легендой. Но всякая легенда имеет и свои слабости, заключающиеся прежде всего в суммарности и нерасчлененности суждений, в пренебрежении к историческим обоснованиям. Этими слабостями страдает и легенда о Пушкине. Она оставляла Пушкина незащищенным от несправедливых приговоров над ним как лицом реальным и историческим. Тут были закономерны преувеличения обратного порядка, то есть уклонения в сторону недооценки Пушкина. С этим мы встречаемся уже у Белинского, затем у Чернышевского и Добролюбова, Писарева, Все это было, в известном смысле, отзву-

ком на легенду о Пушкине, основание которой положил Гоголь.

Теперь, когда жаркие бои вокруг имени Пушкина остались в далеком прошлом, приходится признать, что создатели легенды о нем оказались куда более прозорливыми, чем те, кто развенчивал ее. Ныне для нас Пушкин одновременно и легендарное и исторически достоверное лицо — единственное и чрезвычайное явление русского духа, а не только основоположник новой русской литературы.

В речи о Пушкине Достоевский говорил, что Пушкин обладает феноменальным поэтическим даром, позволяющим изображать чужие народы с такой же глубиной постижения и исторической достоверностью, как и свой собственный народ. Достоевский приходил к выводу: «Наш поэт представляет нечто почти даже чудесное, неслыханное и невиданное на целом свете».

Эти утверждения Достоевского с глубоким сочувствием были восприняты всей читающей Россией, да и большинством писателей и критикой.

Восторгаясь Пушкиным как чудом, Достоевский развивает также свои собственные прорицания насчет исторического предназначения русского народа, мало соприкасающиеся с характером пушкинского исторического мышления. Он говорит о русском народе в мессианском духе. Русский народ будто особенно склонен к смирению и самоотречению и потому наделен особой способностью проникнуться духом других народов, расположить их также друг к другу, а в результате — образовать единую семью народов. Эти прорицания Достоевского, по понятным причинам, подверглись суровой критике со стороны демократических кругов. Но как бы там ни было, сама постановка Достоевским вопроса о всемирном значении русской литературы, весьма спорного для своего времени, оставила глубокий след в русском самосознании, а не только в литературном развитии.

В отличие от Гоголя и Достоевского, Толстой не так неукоснительно преклонялся перед Пушкиным, отличаясь от них и вообще отношением к красоте, которую нередко брал под сомнение.

Между тем в Пушкине было принято видеть эталон красоты. Тем характернее, что в иных случаях, именно когда речь заходила о судьбе искусства, Толстому словно не хватало слов, чтобы выразить свой восторг перед Пушкиным. Из всех гениальных художников мира одного только Пушкина назвал он божественным («...благодаря божественному Пушкину...»), говорил, что у Пушкина «гармоническая правильность пред-

метов доведена до совершенства», ставил его рядом то с Гомером, а то с Сервантесом и Рабле, ограничивая список художников такого рода тремя-четырьмя именами во всемирной литературе. Словом, и для Толстого, как для Гоголя и Достоевского, Пушкин представляет собой чудо русской литературы и русского духа в целом.

2

Тема чуда столь же древняя, как и наш мир. Она проходит сквозь все устные и письменные предания народов начиная с древнейших времен. Сама человеческая природа склонна воспринимать некоторые явления в мире, нас окружающем, как самозарождающиеся и потому необъяснимые. Это, кстати, характерно и для научной мысли, которая, по крайней мере до XVII века, проявляла немалый интерес к чуду. Достаточно упомянуть здесь таких великих французских ученых нового времени, как Декарт и Паскаль. Решительно расходясь в толковании чуда, оба складывают ему гимны, не представляя без него существования нашего мира.

Русская литература, прежде всего в лице ее гениальнейших представителей Пушкина, Гоголя, Достоевского и Толстого, движется здесь в русле всей мировой культуры. Особое значение имели для них такие имена, как Сократ, Платон и Аристотель, из философов же нового времени, наряду с Паскалем и Декартом, Спиноза, Кант и Гегель. Я назвал здесь тех мыслителей, которые в своих сочинениях отводили особое место проблеме знаний и веры, не зная, чему отдать предпочтение — знаниям или вере. Началось это с Сократа и Платона.

Против культа знаний, как единственной опоры нашей в жизни, поднимали свой голос также великие русские писатели, как Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский. Тут и причина их внимания к великим философам, настаивавшим на бесплодности знаний без соединения их с верой.

В представлении Пушкина, как увидим ниже, философская система Паскаля явилась продолжением его научных открытий, преодоленном их ограниченности. Напротив, мысль Толстого, назвавшего Гоголя нашим Паскалем, представляется мне требующей уточнения, а может, и опровержения. Толстой утверждает, что религия Паскаля означала отклонение им собственных научных открытий: не найдя выхода в науке, Паскаль-де обратился к религии. Аналогичным образом будто поступил Гоголь: разуверившись в литературе как средстве преобразования действительности, он поставил на ее место рели-

рию. Даже по отношению к Гоголю мнение Толстого нельзя признать безоговорочно, тем более по отношению к Паскалю.

Разница между Декартом и Паскалем, в плане, интересующем нас, та, что тогда как по Декарту чудо — явление вполне объяснимое, по Паскалю оно принадлежит к явлениям необъяснимым.

Для Декарта процесс создания, как и обновления мира, и процесс познания его как бы два различных, независимых друг от друга акта: первый — прерогатива бога, а второй — людей. Широко известен декартовский способ доказательства существования человека: «Я мыслю, следовательно, я существую». Найдя, что это положение является «достоверно истинным», Декарт вывел из него следующее заключение: «Все, что мы представляем себе вполне ясно и отчетливо, — все истинно». С этим можно согласиться, лишь оговорившись, что в этом виден уже декартовский рационализм: критерий истины не вмещается в рамки ясности и отчетливости, ибо всякая истина относительна, то есть скрывает в себе тайну, постижение которой возведет ее на новую ступень, — и так до бесконечности.

Но мысль Декарта движется по прямой восходящей. Поскольку, говорит он, я в чем-то сомневаюсь, значит, не могу считать себя существом совершенным. Отсюда делается новый шаг — коли я сам по себе недостаточен для совершенного постижения мира, из этого мне необходимо сделать вывод о наличии в мире чего-то, «по природе более совершенного». Декарту еще требовался бог, однако отличающийся от человека лишь масштабом своих творческих возможностей, неизмеримо превосходящим масштаб творческих возможностей, какими располагает человек как создатель своего бытия. По Декарту, существование божье настолько же достоверно, «насколько достоверно геометрическое доказательство». Потом — новый поворот мысли: пускай многие наши понятия о мире далеки от своего совершенства, несомненно, однако, что доля истины в них содержится, «ибо невозможно, чтобы бог, несовершенный и всесправедливый, вложил их в нас без всякого фундамента».

Но когда так, у людей должна отпасть какая-либо надобность в божестве: поскольку человек в совершенстве разбирается в механике божьего творчества, то с таким же успехом может овладеть ею. Декарт не сделал такого вывода, но это уж и не так важно.

Паскаль более решительно настаивал на божестве как источнике чуда, однако и он, обращенный к людям, в людях же искал чудодейственную силу. Будучи великим ученым-математиком, он и не мог поступить иначе. Прежде всего его зани-

мали возможности человеческого разума, и он так писал о нем: «Последним выводом разума должно быть признание, что существует бесчисленное множество вещей, его превосходящих. Слаб тот разум, который не доходит до этого сознания. Нужно где следует сомневаться, где следует утверждать и где следует подчиняться. Кто не поступает так, тот не ищет силы разума. Есть люди, грешащие против этих трех правил: они или считают все не требующим доказательства, потому что не умеют доказать, или во всем сомневаются, в чем бы следовало подчиняться, или, наконец, подчиняются во всем, не зная, где следует обратиться к разуму».

Но какую бы великую роль ни отводил Паскаль человеческому разуму, ему было ясно, что человек не исчерпывается разумом. Вставал вопрос о вдохновении и вере, неотъемлемых от человека. И тут открывалось, что вера и вдохновение действуют заодно с разумом. Вера, конечно, открывает нам нечто непостижимое, но никогда ему не противоречит.

Вера и вдохновение, таким образом, предпосылки творчества, не объяснимого одним разумом.

Под творчеством в специфическом смысле, очевидно, следует понимать дерзание, претендующее на превышение нормы отпущенных нам возможностей для проникновения в нас самих и в мир, окружающий нас. Иначе сказать, творцом называем мы того, кто постигает в мире и в нас что-то недоступное, но совершенно необходимое нам. Этим и занимаются философия и искусство. Они идут рука об руку, хотя не находятся в равном положении по отношению одна к другой. Художники в своем творчестве опираются на философов, соглашаясь или не соглашаясь с ними. Цель философов — установление истин о природе человеческой вообще, цель же художников — раскрытие того, как преломляются изначальные ее свойства в отдельных людях. У философов, ищущих истину о человеке, естественно, появляется свое представление об искусстве, как правило критическое. Еще Аристотель, в связи со своим толкованием гомеровского эпоса, самодовольно заметил — «много любит певцы».

Природа искусства действительно такова, что она немыслима без фантазии. Это и смущает философов, стремящихся непосредственно к истине. Однако искомая ими истина о человеке сама по себе сближает их с фантазией, хотя бы в виде гипотез, без которых немыслима наука, — и в этом отношении философия погранична с художественным творчеством.

У некоторых философов поэтические порывы достигают особенно яркого воплощения. Что касается Декарта и Паскаля, поэтическая жилка, столь свойственная их философским сочи-

нениям, легко и просто объяснима: они пишут о мире как о царстве чуда. Недаром оба, в особенности Паскаль, оказали такое огромное влияние на художественную литературу. У Паскаля встречаемся с истинными гимнами чуду. А ведь это великий математик, праотец теории вероятности. А почитайте Канта, его «Критику практического разума», — сколько в ней возвышенно-поэтических страниц: «Долг! Ты возвышенное, великое слово, в тебе нет ничего приятного, что льстило бы людям, ты требуешь подчинения, хотя, чтобы побудить волю, и не угрожаешь тем, что внушило бы естественное отвращение в душе и пугало бы; ты только устанавливаешь закон, который сам собой проникнет в душу и даже против воли может снискать уважение к себе (хотя и всегда исполнение); перед тобой замолкают все склонности, хотя бы они тебе втайне и противодействовали, — где же твой достойный тебя источник и где корни твоего благородного происхождения, гордо отвергающего всякое родство со склонностями, и откуда возникают необходимые условия того достоинства, которое только люди могут дать себе?»

При всем том крупнейшие философы древности, отчасти и нового времени, восторгаясь творческими возможностями человека, так или иначе отчуждали их от него, приписывая их силе, как бы над ними стоящей и ими управляющей, именуемой богом. Наоборот, художники, даже и из числа самых религиозных, противоположным образом подходили к человеку, указывая на божественные начала, заключенные в нем самом. Здесь особое место принадлежит гениальным художникам слова.

Юный Пушкин восклицал:

Так верьте мне, мы спасены лишь верой.

«К бар. М. А. Дельвиг», 1815

Ум ищет божества, а сердце не находит. . .

«Безверие», 1817.

Я верю: я любим, для сердца нужно верить.

«Доридэ», 1829

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман. . .

«Герой», 1839

Гоголь утверждал: «Ум не есть высшая способность в нас. . . Он сам не двинется вперед, пока не двинутся в нас другие способности, от которых он умнеет». Над умом, по Гоголю, возвышается разум, который, однако, дается нам «не иначе как

победой над страстью». Тем не менее «и разум не даст полной возможности человеку стремиться вперед». Для такого стремления необходима мудрость. Путь к ней более чем труден: чтобы обрести ее, надо превозмочь возможности разума. С обретением же мудрости «начинается для человека небесная жизнь, и он постигает всю чудную сладость быть учеником. Все становится для него учителем; весь мир для него учитель... и вся вселенная перед ним станет, как открытая книга ученья; больше всех будет он черпать из нее сокровищ, потому что больше всех будет слышать, что он ученик».

За всей мистической фразеологией Гоголя скрывается та простая мысль, что человеку надлежит, от начала и до конца его дней, в своем общении с миром узнавать мир, черпая сведения о нем из него самого, всеми силами избегая навязывания ему своих умозаключений о том, что он представляет собою, — и только при соблюдении указанного условия человек непрестанно будет углубляться в мир, следовательно, и в самого себя, по закону истины, согласной с красотой.

Толстой, в свою очередь, писал: «Разум не только не одно и то же, что ум, но противоположен ему: разум освобождает человека от тех соблазнов (обманов), которые накладывает на него ум». Толстой отвергает мнение, согласно которому человек не более чем «произведение условий, его окружающих, и причин, ему предшествовавших». По Толстому, «каждый человек обладает свободной, творческой, божественной силой».

Пускай терминология Толстого существенно несхожа с нашей, однако его понимание человека в чем-то весьма существенном близко нашему: какое бы определение ни давать человеку, если при этом человек признается существом, наделенным способностью действовать преимущественно по своему усмотрению, мы не можем не находить в таком определении человека чего-то общего с нашим его определением. У нас нет достаточных данных о том, что суждение Толстого о человеке восходит к Паскалю, но нет и сомнения, что оно перекликается с паскалевским.

Формула Паскаля о человеке как «мыслящем тростнике» была широко подхвачена всемирной поэзией и нашла своего лучшего интерпретатора в Тютчеве:

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах,
И стройный мусиккийский шорох
Струится в зыбких камышах.

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, —

Лишь в нашей призрачной свободе,
Разлад мы с нею сознаем.

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа поет не то, что море,
И ропщет мыслящий тростник?

«Певучесть есть в морских волнах...», 1865

Для Тютчева одинаково важны как разлад человека с природой, так и согласие между ними. И хотя в своем стихотворении «Колумб» он отталкивается от одноименного стихотворения Шиллера, тем не менее проводит в нем вполне оригинальную идею; тогда как великий немецкий поэт настаивает на необязательности для гения законов природы, великому русскому поэту особенно дорога мысль о том, что в художественном гении заключена тайна проникновения в тайны природы.

Тайна воздействия искусства на человека в разгадывании тайны бытия нашего. Казалось бы, здесь прежде всего надо речь вести о Достоевском, но, не умаляя нисколько значения Достоевского, сразу скажем, что и в этом отношении главенство принадлежит Пушкину, девизом творчества которого было раскрытие в человеке тайны его самосознания. Согласно Пушкину, человек прекрасен именно как осуществляющий свое предназначение. А для этого ему необходимо всегда рисковать самим собою. В понимании человека Пушкин опирается на все искания человеческой мысли начиная с древнейших легенд и сказаний, где человек представлен равно со стороны бунтарства и смирения. Одно ведь неотделимо от другого: смирение, в пушкинском понимании, не какое-нибудь там жалкое прозябание, а напротив, обратная сторона бунтарства.

Вся человеческая культура, с изначальных времен, дает нам яркие свидетельства того, что неотъемлемым свойством человека являются неустанные порывы возвыситься над собою, превзойти себя. Но ведь это и есть доказательство того, что человек нуждается в чуде, постоянно ожидает чуда, значит, и способен творить чудо.

Результаты творческого труда неизбежно не совпадают с его предпосылками, иначе он был бы только прибавкой к ним, а не превосходством над ними. В случае творческого успеха, в особенности великого, образуется новое качество, не вытекающее непосредственно из предпосылок. Оно бывает даже неожиданно для самого художника. Недаром Пушкин, прочтя законченную рукопись «Бориса Годунова», восторженно воскликнул: «Ай-да Пушкин, ай-да сукни сын!» Увлеченный творче-

ским вдохновенным, он, пока писал трагедию, сам не в состоянии был охватить единым взглядом ее как целое, потому что целое еще только возникало, складываясь из отдельных открытий.

В каком-то смысле это бывает со всяким истинным художником. Бывало и с Тургеневым, и с Достоевским, и с Толстым. Но Пушкин и тут — особое дело. Каждый роман Тургенева, Толстого или Достоевского непременно является, в определенном смысле, следствием всего, что было написано ими до этого романа. Каждый их новый творческий шаг, можно сказать, детерминирован всем предшествующим путем, как и детерминирует собою последующие творческие усилия. Пушкин же одновременно мог писать произведения, в каком-то отношении даже противостоящие одно другому; он мог возвращаться к образам, как бы уже отмененным предшествующими его образами, с тем, чтобы снова поставить на место новых им предшествующих.

3

Поэзия, как на том настаивает Пушкин, вечно остается молодой, но ее вечность и вечная молодость тем отчетливее обозначаются для нас, чем яснее мы обнаружим, какая эпоха непосредственно взрастила ее и, что не менее, а может быть, более важно, каково ее собственное участие в формировании той же самой эпохи. Критика же, в отличие от поэзии, куда более прочно прикреплена к историческому моменту, потому и неизмеримо настоятельнее требует исторического суда над собою. Словом, какими бы высокими достоинствами ни обладала она, о ней уж никак не скажешь, что она чудо.

Критики просто нет без принципа строгого детерминизма, под каким бы углом ни применялся он, и в этом пункте наибольшая уязвимость критики при строгом историческом подходе к ней, ибо как раз в природе ее детерминизма в наибольшей степени отражается момент, которым она порождена и которому служит, но который, однако, остался уже позади.

Пушкиноведение нашего времени испытало сильнейшее влияние со стороны вульгарного социологизма и формализма. Но если о вульгарном социологизме ныне, по крайней мере, можно сказать, что он отвергнут, хотя отчасти и формально, то с формализмом дело обстоит иначе. Ныне он, действительно видоизменившись, выдает себя за структурализм. Да и давние традиционные работы крупнейших формалистов, обладающие и в самом деле многими достоинствами, в наше время сде-

лалась модными. В некотором, весьма существенном, отношении они препятствуют более углубленному постижению классического наследия. Достаточно сказать, что для формалистов искусство никогда не было проявлением глубин человеческого духа, — только расщеплением, видоизменением и усовершенствованием художественных форм и их компонентов.

Если говорить о современном пушкиноведении, здесь одно из первых мест принадлежит Ю. Н. Тынянову. Однако не следует же закрывать глаза на то, что в основу своей концепции творчества Пушкина, как и самой его личности, положил он, в общем, формальный принцип.

«...Как бы высока ни была ценность Пушкина, — утверждает Тынянов, — ее все же незачем считать исключительной. Незачем смотреть на всю предшествующую литературу как на подготавливающую Пушкина (и в значительной мере им отмененную), а на всю последующую как на продолжающую его (или борющуюся с ним). Этот наивный теологизм ведет к полному смещению исторического зрения: вся литература под знаком Пушкина становится бессмысленной, а сам он остается непонятым «чудом». Историко-литературное изучение, вполне считаясь с ценностью явлений, должно порвать с фетишизмом. Ценность Пушкина вовсе не исключительна, и как раз литературная борьба нашего времени воскрешает и другие великие ценности (Державин)».

Нет, возражаю я Тынянову, — ценность Пушкина именно исключительна. Мы останемся в стороне от него, если не признаем его исключительности, по примеру его великих последователей не увидим в нем «чуда», как они это видели. В том бессмертная их заслуга. Нам остается лишь по достоинству оценить ее и извлечь из нее уроки для себя.

Каждый из них обнаруживал в себе какую-то неполноту по сравнению с Пушкиным. Пушкин ничего подобного не испытывал не только по отношению к своим русским предшественникам, но также и к гениям всемирной литературы, таким, как Данте, Шекспир, Гёте или Байрон. Между тем в Байроне, как это с пронзительностью, ему одному свойственной, заметил Пушкин, чувствуется потребность в соизмерении себя с Гёте, а Гёте, в свою очередь, соизмерял себя с Шекспиром, — и в этом соизмерении оба оказывались в невыгодном положении. Пушкину было достаточно чувствовать и создавать себя Пушкиным: никакого соизмерения с кем-либо, никакой зависти к кому бы то ни было. В Пушкине — ощущение достаточности и полноты собственного гения.

Пушкин сразу — начало и вершина великой русской литературы, занявшей место в ряду величайших литератур мира.

Надо еще добавить, что как в своей потребности соизмерить себя с Пушкиным, так и в осознании невозможности достигнуть художественных вершин, на которые поднялся один Пушкин, великие русские писатели чувствовали себя одновременно и продолжателями его традиций, и исполнителями повелений своего времени. Вот парадокс: нельзя было следовать заветам и традициям Пушкина, в каком-то смысле не отступая от них. Создавалась трагическая коллизия, разрешить которую никому не было дано. Получалось: только ценой известных потерь можно было совершить новые великие художественные открытия, идя по следу Пушкина.

Из гениальных русских писателей одному только Гоголю выпало счастье бок о бок работать с Пушкиным, испытывать непосредственное влияние не только творчества — но и самой личности его. Пушкину обязан Гоголь замыслами главнейших своих произведений — «Ревизора» и «Мертвых душ». Недаром у Гоголя была такая неотступная потребность проникнуть в сущность того, что есть Пушкин. Он видит в нем эталон поэта, причем в плане всей всемирной поэзии, а не одной только русской. Вместе с тем и загадку, поскольку не находит в нем сособого предназначения для своего времени, вообще для общественно-исторического процесса, кроме того, что он являет собою, так сказать, образец воплощения поэта как такового. В результате перед Гоголем даже не возникает проблемы пути Пушкина, его самоосуществления в определенных исторических обстоятельствах, применительно к этим обстоятельствам. Между тем кто обходит эту проблему, оставляет в стороне и вопрос об историческом, а не только эстетическом значении Пушкина. С Гоголем так и получилось, при всем том, что он прозрел в Пушкине чрезвычайное, может быть единственное явление русского духа.

Поэзия Пушкина, являясь эталоном и пределом художественности, являясь и могущественной силой, формирующей исторический процесс своего времени. Странность тут в том, что, вписываясь в его ход, она подчинялась более своим собственным велениям, чем от него исходящим. Оттого в ней столько кажущейся произвольности и непоследовательности, а в действительности — самоуправляемости. Каждая новая ступень, на которую она поднимается, ни в коей мере не предопределена предшествующей ступенью. Ее движение — как бы зигзагообразное. Если в первом послании к Чаадаеву (1818) говорится, что в момент, когда «Россия вспрянет ото сна», она сразу же воздаст декабристам свою благодарность, напишет их имена «на обломках самовластья», то в годом позже написанной «Деревне» возлагается надежда на падение рабства

«по манию царя». Пройдет еще два года, и Пушкин опять напомнит своему другу об их заслугах перед отечеством, которое, коли удастся ему добиться освобождения, даст им право занести свои имена в скрижали его истории, хотя бы только «на камне, дружбой освященном». Еще пять лет спустя, в 1827 году, он провозгласит: «Я гимны прежние пою», имея в виду верность идеалам молодости.

Не над Пушкиным властвовали какие-либо убеждения, — он всегда был хозяином своих убеждений, хотя бы в том отношении, что то и дело возвращался к убеждениям, от которых, казалось бы, совсем отступился. Он, скажем, в первую очередь хотел видеть свой народ освобожденным от крепостного рабства и связывал эти надежды свои то с царями, преисполненный недоверия к ним, основанного на историческом и личном опыте, то с антиправительственными движениями, неизменно сочувствуя им, однако не полагаясь на них целиком, — невозможно было ему окончательно положиться на них, поскольку они пока не привели ни к каким положительным результатам. К тому же его озадачивал самый способ насильственных переворотов. Вот он и колеблется, хотя все его симпатии были на стороне людей, руководимых в своих деяниях передовыми идеалами. Он отнюдь не становился монархистом, когда в чем-то полагался на царей, ибо всегда оставлял за собой право оценивать их и относиться к ним исходя из того, какое благо и какое зло приносят они своими способами управления государством. Будучи тесно связанным с передовой мыслью и передовыми движениями, с тем же декабристским движением, он не примкнул окончательно и к декабристам, — по разным причинам, и не только по причине сомнения в том, достаточными ли силами располагают они для осуществления своих целей, но и по той, чего будет стоить их осуществление и каковы результаты из этого получатся. А разве сама революция не нуждается в таком взгляде на самое себя?

Одно это показывает диапазон мировосприятия Пушкина.

Мало, однако, сказать, что поэзия Пушкина предана делу служения своему отечеству. Она, кроме того и в первую очередь, верна своему назначению. Подлинный поэт, с точки зрения Пушкина, самое независимое на свете существо, и он добивается своей независимости только средствами самой поэзии. Здесь объяснение противопоставления им своего «я» всему остальному исторически сложившемуся миру. Он осуществляет эту свою цель невзирая ни на какие препятствия. Неудивительно, что поэтическое мировосприятие Пушкина отмечено печатью эпикурейства. И так — от самого начала до самого конца.

Эпикурейство юного Пушкина с годами перерастает в целую философию наслаждения, получившую гениальное художественное воплощение в «Каменном госте». Под наслаждением, даже в свои юные годы, Пушкин подразумевал не бессмысленный разгул, а радости бытия, без которых человеческая жизнь превращается в скучное отбывание срока.

Пушкинская поэзия тематически и стилистически необъятна, как и сама жизнь; не убеждения, выраженные в ней, дают ей направление, но она им, всегда властвуя над ними, сохраняя верность самой себе; ее отличает феноменальная разноречивость имеющих в ней и не поддающихся никакому обозрению мнений, суждений, призывов, верований, что не только не лишает ее единства, но уподобляет это единство тому, которое присуще, скажем, отдельному человеку или целому народу.

Пушкин представляет собою сплошное сплетение антиномий. Гений многолик, как и сама жизнь, — это верно. Особенность гения Пушкина — в предельной автономности даже по отношению к самому себе. Сквозь все его творчество проходит и тема суда над этим творчеством, сама принадлежащая к творчеству высшего порядка.

Пушкин не столько, собственно, меняется, сколько видоизменяется. Происходившие в нем перемены если и обусловлены чем, так самими собою, непрерывным обновлением духовных его сил.

Как русский гениальный поэт, Пушкин корнями своего творчества уходит в историю своего отечества, но тем больший интерес у него к духовному наследию всего человечества, неотъемлемой частью которого мыслит он свою родину. Неудовольствием была жажда его к испытанию себя новыми и новыми впечатлениями и знакомствами, — последние были буквально неисчислимы.

Пушкина интересовал всякий человек. Своей способностью легко сближаться с самыми разными людьми Пушкин прославился уже в Лицее. В Царском Селе был расквартирован полк, бывавший в Париже в 1814 году. Среди офицеров его было немало людей замечательных, таких, в частности, как Чаадаев. Это были хотя еще и совсем молодые люди, но имевшие за плечами большой жизненный опыт. А Пушкину не было еще и семнадцати, — между тем он общался с ними как равный с равными. Дававший о себе знать поэтический гений юного поэта в полном смысле покорял всех. Редко без Пушкина проходила какая-нибудь офицерская пирушка. Здоровья своего он не щадил, здоровьем он наделен был крепким. Кипение молодых сил и задорных умов представляло неисчерпаемый источ-

ник для его поэтического вдохновения. Над Россией загоралась новая заря, и лишь пушкинский гений в состоянии был восславить ее. Судьба Пушкина оказывалась созвучной судьбе его отечества.

По окончании Лицея в 1817 году Пушкин перебирается в Петербург, в довольно скучный родительский дом. По-своему это было весьма кстати: великосветские знакомства юного Пушкина были таким контрастом по отношению к унылой обстановке родительского дома. В блестящих петербургских залах его принимали, за блеск таланта, а не за принадлежность к знатной семье. Пушкин, как известно, обожал шумные светские вечера, окружение великосветских дам. Особенно льнули к нему знатные дамы, уже вступившие или вступающие в пору своего увядания. Он и сам находил какую-то щемящую приятность в общении с ними. Тут и Катерина Андреевна Карамзина, которую упорно называют его «тайной любовью», а ведь она в матери ему годилась. Хотя легенда о его любви к ней теперь, можно сказать, опровергнута, но нет сомнения, что они испытывали взаимную симпатию. Тут и Елизавета Михайловна Хитрово, уже откровенно в него влюбленная, — а разница в возрасте тоже весьма солидная. Тут и Прасковья Александровна Осипова, с которой Пушкин был настолько дружен, что их дружбе не хватало только объяснения в любви с обеих сторон.

И вот я задумался над строкой: «Люблю я пышное природы увяданье», — не имеет ли она более широкого смысла, чем тот, что непосредственно заключен в ней?

Красота увядания неотразима тем, что на наших глазах уходит от нас, а потому словно настаивает на том, чтоб мы не упустили момента налюбоваться ею.

Едва успев стать завсегдатаем модных великосветских салонов, Пушкин тут же завел роман с княгиней Евдокией Ивановной Голицыной, прозванной «полуночной принцессой» из-за ее пристрастия к бальным ночным бдениям. Разница в возрасте — 20 лет: ему 17—18, ей 37—38. Пушкину, только что вырвавшемуся из лицейской клетки, особенно интересны были такие парадоксальные романы. Тем более что дама его сердца была демонстративной монархисткой. Как раз этим усугублялась парадоксальность положения — взамен любовных излияний он слал ей стихи вольнолюбивого содержания.

Голицына имела большой успех у мужчин. В числе конкурентов Пушкина был и Вяземский. Не исключено, что и уже предчувствовавший старость Карамзин был к ней не совсем равнодушен. Во всяком случае, расположение ее к Пушкину раздражало Карамзина. Кстати сказать, у него дома и позна-

комилась она с Пушкиным. Раздражение Карамзина явно чувствуется в следующих его словах: Пушкин «смертельно влюбился в Пифию Голицыну и теперь проводит у нее вечера: жлет от любви, сердится от любви, только еще не пишет стихов от любви. Признаюсь, что я не влюбился бы в Пифию: от ее трезубца пышет не огнем, а холодом». Но Карамзин ошибался, думая, что Пушкин «не пишет стихов от любви», будучи влюбленным в Голицыну. Стихи уже были, но, прочитав их, Карамзин не пришел от них в восторг. Это и понятно:

Краев чужих неопытный любитель
И своего всегдашний обвинитель,
Я говорил: в отечестве моем
Где верный ум, где гений мы найдем?
Где гражданин с душою благородной,
Возвышенной и пламенно свободной?
Где женщина — не с холодной красотой,
Но с пламенной, пленительной, живой?
Где разговор найду непринужденный,
Блистательный, веселый, просвещенный?
С кем можно быть не холодным, не пустым?
Отечество почти я ненавидел —
Но я вчера Голицыну увидел
И примирен с отечеством моим.

«Краев чужих неопытный любитель...»

Столь же балагурно и столь же по существу значительно стихотворное обращение Пушкина к Голицыной при посылке ей оды «Вольность»:

Простой воспитанник природы,
Так я, бывало, воспевал
Мечту прекрасную свободы
И ею сладостно дышал.
Но вас я вижу, вам внимаю,
И что же? .. слабый человек! ..
Свободу потеряв навек,
Неволю сердцем обожаю.

Какое гениальное балагурство! Но оно — не ради балагурства. Пушкин и балагурия оставался великим поэтом. В одном случае Голицына примиряла его с отечеством, поскольку он видел в ней женщину, которой может гордиться отечество, — по крайней мере, он такой хотел ее видеть. В другом случае он готов пойти на замену гражданской свободы любовной неволей, — но это сказано лишь для выражения своего свободолюбия.

Карамзину пришлось не по нраву, разумеется, не только балагурства Пушкина, а и смысл их, главным образом именно смысл. Пушкин знал о недовольстве Карамзина и ответил

Карамзину эпиграммами на него и его исторические труды. Впоследствии он писал, что многие из них приписаны ему, но от одной не отрекался, между тем она не столь безобидна. Из нее видно, сколь глубоки были расхождения Пушкина с Карамзиным.

В его «Истории» изящность, простота
Доказывают нам, без всякого пристрастья,
Необходимость самовластья
И прелести кнута.

Эпиграмма, как принято думать, относится к 1818 году, когда между Карамзиным и Пушкиным произошло столкновение, которое Пушкин описал так: «Однажды начал он при мне излагать свои любимые парадоксы. Оспоривая его, я сказал: „Итак, Вы рабство предпочитаете свободе“».

Вспоминая приведенную эпиграмму почти десятилетие спустя после ее написания, Пушкин, однако, не отрекается от нее. Более того, отчитывает Вяземского в письме от 10 июня 1826 года за то, что тот укоряет его в том, будто своей эпиграммой он хотел угодить «сорванцам» и «подлецам», под которыми подразумевались декабристы.

Нет, расхождение между Пушкиным и Карамзиным не было случайным эпизодом в духовной биографии Пушкина, — в противном случае не стал бы он настаивать на том, что написал эпиграмму на него. Но не это главное. Куда важнее слова о Карамзине в письме Пушкина к Плетневу от 21 января 1831 года: «Карамзин под конец был мне чужд, я глубоко сожалел о нем как русский. . .»

И еще одно обстоятельство: выпуская в свет «Бориса Годунова» в 1831 году, Пушкин посвятил свою трагедию памяти Карамзина лишь по просьбе его дочерей. Возможно, тут имели место и соображения цензурного порядка.

Пушкин отводит выдающуюся роль Карамзину в русском просвещении, однако при этом считает не его, а Крылова выразителем русского духа. Тут принципиальное расхождение между Пушкиным и Вяземским. В противоположность Пушкину, Вяземский видит в Карамзине начало всех начал новой русской культуры, нашего лучшего представителя «на европейском сейме» (Пушкину, 1826, 31 августа). Для Вяземского было достаточно, чтобы Россия усвоила опыт европейского исторического и культурного развития. Пушкин же мыслил Россию, как занимающую свое особое место в общеевропейском, шире — общечеловеческом историческом и культурном процессе, пускай еще и не уравнивающуюся в своих исторических и культурных завоеваниях со старейшими европейскими на-

циями. Примечательна перепалка Пушкина и Вяземского по поводу Крылова, равно и о том, кому из них сподручнее написать о только что умершем Карамзине. Вяземский даже навязывает Пушкину свою концепцию Карамзина: с него начинается, в нем сосредоточивается русское просвещение. Пушкин отвечает Вяземскому в том духе, что обязанность писать о Карамзине в первую очередь лежит на нем, на Вяземском: «Что ты сделал для Дмитриева (которого № ты один поддерживаешь), то требуется от тебя для тени Карамзина — не Дмитриеву чета!» (9 ноября 1826).

Пушкин явно уклоняется от однозначного отношения к Карамзину. Ибо для него, во всяком случае, не менее важны заслуги Ломоносова перед русской культурой. Особенно же его внимание сосредоточено на Радищеве. Карамзина он скорее представляет себе так, как написал ему о нем Дельвиг в сентябре 1824 года: «С приезда Воейкова из Дерпта и с появления Булгарина литература наша совсем погибла. Подлец на подлече подлеча погоняет. Ездят в Грузино (т. е. к Аракчеву. — Б. Б.), перебивают друг у друга случай сделать мерзость, алтынничают. Офицеры занимаются новопривезенными из Варшавы темпами. Теперь мера всех артикулов вот такая: раз, два, три. Карамзин теперь в отчаянии. Для него одно счастье наслаждаться лицемерием нашего великодушного и благословенного монарха. А он путешествует! Жуковский, я думаю, погиб не возвратно для поэзии. Он учит великого князя Александра Николаевича русской грамоте».

Пушкин уважал Карамзина как русский, то есть как все просвещенные русские люди его времени. Какой-либо особой духовной близости между Пушкиным и Карамзиным не было. Отзывы Карамзина о Пушкине как о поэте, при всем признании необыкновенного дарования Пушкина, носят в общем скептический характер. Карамзина раздражал образ жизни молодого Пушкина. А Пушкину приятно это было. Знакомства его все более расширились. Он нуждался и в необычных знакомствах, как необходимой пище для его гения.

Вслед за Голицыной появляется Н. Я. Плюскова, еще более сложная фигура, — фрейлина императорского двора. В то время как Голицына — демонстративная монархистка, Плюскова зангрявала с молодыми людьми либерального направления, вплоть до будущих декабристов. Пушкин, зная это, пишет ей стихи, считаясь как с ее званием, так и с настроением.

На лире скромной, благородной
Земных богов я не хвалил
И силе в гордости свободной
Кадиллом лести не кадил.

Свободу лишь учася славить,
Стихами жертвуя лишь ей,
Я не рожден царей забавить
Стыдливой музою моей.

«К Н. Я. Плюсковой», 1813

Пушкин при этом так рекомендует ей себя:

Любовь и тайная свобода
Внушали сердцу гимн простой,
И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа.

Чаадаеву Пушкин ничего подобного не написал бы, да и в самом деле не написал. Перед Чаадаевым ему незачем было демонстрировать различие своего отношения к царям и к народу. Чаадаев его старший друг, в некотором смысле и духовный наставник. Общая мысль его посланий Чаадаеву — верность и преданность поэту своему особому, я бы сказал, верховному предназначению: они сразу набатны и смиренны, в них выражена готовность положить свою жизнь на алтарь отечества и свободы, даже если обстоятельства не потребуют этого.

Соответственно своему душевному складу, характеру и умственным склонностям, Пушкин ценил в людях прежде всего их самоуважение. Даже Булгарина, своего отъявленного врага, не лишает он этого качества. Но от этого Булгарин делается еще страшнее. Самозванец также интересен именно тем, как он реализует свои человеческие качества. Тайна пушкинского человека — это его судьба, в которую он либо с невероятным душевным трепетом вглядывается, либо совсем отворачивается от нее, целиком доверяясь ей, как это нередко случается с беспечным Самозванцем.

Но вот Мазепа:

Кто снидет в глубину морскую,
Покрытую недвижно льдом?
Кто испытующим умом
Проникнет бездну роковую
Души коварной? Думы в ней,
Плоды подавленных страстей,
Лежат погружены глубоко,
И замысел давнишних дней,
Быть может, зреет одиноко.
Как знать?

Мазепа стар. Следовательно, и опытен, опыт же, как известно, приучает к осторожности в поступках, значит, и ко взвешиванию всевозможных обстоятельств. Наряду с тем, душа Мазепы коварна, стало быть, на всякое способна.

А вот Тазит из одноименной поэмы, написанной годом позже «Полтавы» (1830). Он молод, добр и прекрасен душой. Между тем так же озадачивает нас, как и Мазепа.

..Недвижно в даль уставя очи,
Опершись на руку главой.
Какие мысли в нем проходят?
Чего желает он тогда?
Из мира дальнего куда
Младые сны его уводят? ..
Как знать?

Характерно это «как знать?» применительно к душевному состоянию столь различных лиц, как Мазепа и Тазит. Пушкин явно уклоняется от атомизации психологии. Между тем, не может быть никакого спора, что по глубине психологической характеристики своих персонажей он нисколько не уступает Толстому и Достоевскому. Только проводит ее другими средствами, ибо преследует другие цели. Тогда как Достоевский и Толстой, углубляясь в своих героев, углубляются в то, как они перебирают различные доводы в пользу того или иного своего поступка, Пушкин занят обрисовкой человеческой сущности каждого своего персонажа. Мазепу хочет представить Пушкин злодеем, между тем объяснение Мазепы с Марией накануне казни Кочубея, отца Марии, не может не вызвать известного сострадания к Мазепе. Он же любит Марию, знает, что, как только ей станет известно о предстоящей казни ее отца, она тут же исчезнет, а без нее и ему не жить на свете. А какой неотразимый трагический свет бросает история отношений Мазепы и Марии на всю поэму! Но Пушкин остается верен себе и обратившись к разработке такого психологически насыщенного сюжета. Он дает лишь контуры душевного состояния Мазепы, в полной надежде, что остальное дорисует воображение читателя. Впрочем, лаконизм Пушкина и здесь, где, казалось бы, требовалась более подробная картина, безупречно обоснован. Предательство Мазепы есть все-таки выбор его, а не всесторонне обусловленная неизбежность. Он пошел против Петра, как лично оскорбленный Петром.

Примечательна исключительная музыкальность «Полтавы». Несомненно, в этом отношении она превосходит все остальные пушкинские поэмы, вплоть до «Медного всадника». Я имею в виду не весомость слова, а многообразие словесной инструментовки, отличающее «Полтаву». Объяснение тому следует искать в особом замысле ее. Несмотря на то что это историческая поэма, в ней преобладают психологические характеристики персонажей, поглощенных уяснением противоборствую-

щих начал собственных душ. Не только Мазепа, но и Кочубей часто ведут себя не в соответствии со своими душевными качествами, а в противоположность им. Над ними властвует душевный надрыв. В связи с тем и сама возможная реальность их поворачивается к ним обратной своей стороной. Изумительная красота природы указывает им как бы на противоестественность случившегося с ними. Для этой цели и введен мотив «Тиха украинская ночь». Он обращен и к Кочубею, и к Мазепе, только с разной, противоположной акцентировкой.

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Луна спокойно с высоты
Над Белой Церковью сняет
И пышных гетманов сады
И старый замо́к озаряет.
И тихо, тихо всё кругом;
Но в замо́ке шепот и смятенье.
В одной из башен, под окном,
В глубоком, тяжком размышленьи,
Окован, Кочубей сидит
И мрачно на небо глядит.

Все могло, все должно было бы быть иначе: жизнь его должна была бы стать для него радостью, но на деле обернулась страданием, приведшим к гибели. Предстоящая казнь тем ужаснее для него, что он и сам отчасти повинен в ней, не распознав злодея, прикинувшегося лучшим его другом. Но кто из нас застрахован от непредвиденных потрясений? Легко понять Кочубея, который бьется до последнего и, потеряв надежду избежать казни, не хочет лишиться себя надежды хотя бы по-смертно отомстить злодею.

И вспомнил он свою Полтаву,
Обычный круг семьи, друзей,
Минувших дней богатство, славу,
И песни дочери своей,
И старый дом, где он родился,
Где знал и труд, и мирный сон,
И всё, чем в жизни наслаждался,
Что добровольно бросил он,
И для чего?

Но разве дано ему ответить на такой вопрос. Можно сказать только одно: случилось неотвратимое, судьба решила таким образом обойтись с ним, — вот он и бьется в ее сетях.

Мазепу постигла схожая участь, но он пришел к ней иным, противоположным путем, Ему тоже не вырваться из сетей

судьбы. Однако если Кочубей, теряя все, страдает только от того, что является безвинной жертвой, Мазепа, предвидя крушение всех своих коварных замыслов, клянет себя за грубые просчеты. Вот каков он в ночь накануне казни Кочубей:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Но мрачны странные мечты
В душе Мазепы: звезды ночи,
Как обвинительные очи,
За ним насмешливо глядят.
И тополи, стеснившись в ряд,
Качая тихо головою,
Как судьи, шепчут меж собою.
И летней, теплой ночи тьма
Душна, как черная тюрьма.

Перед нами пример глубочайшего погружения в индивидуальную человеческую судьбу, тем более общезначимую, что взята она не только, во всяком случае не столько в плане принадлежности носителя ее к тому или другому конкретному человеческому единству, но и в такой же мере с точки зрения единственного преломления в ней общих свойств человеческой природы. Потому тут требуются слова, пригодные для употребления лишь в данном случае. Герои Толстого или Достоевского, как бы ни различались между собою, непременно содержат в себе родовые признаки, присущие всем им. Неудивительно, что в характеристиках, которые дает Толстой, скажем, Оленину, Пьеру Безухову, Левину и Нехлюдову, так часто встречаемся мы с более или менее однородными определениями. То же самое легко обнаружить и у Достоевского. У Пушкина каждый герой в своем роде. А если Пушкин видит нечто общее у таких лиц, как Мазепа и Тазит, ничего общего между собой не имеющих, так это лишь доказывает, что для него всякий человек — человек, то есть принадлежит всему роду человеческому, преломляет в себе свое время и черты социально-исторического единства, неотделимым элементом которого является.

Отсюда — значение самой художественной ткани у Пушкина, воплощающей в себе тайну его гения и личности, о чем так великолепно писал Вяземский в статье о «Бахчисарайском фонтане»: «Цвет местности сохранен в повествовании со всею возможною свежестью и яркостью. Есть отпечаток восточный в картинах, в самых чувствах, в слоге (...). В поэме движений много. В раму довольно тесную вложил он действие, полное не от множества лиц и сцепления различных приключений, но от

искусства, с каким поэт умел выставить и оттенить главные лица своего повествования. *Действие* зависит, так сказать, от *деятельности* дарования: слог придает ему крылья или гириями замедляет его. В творении Пушкина участие читателя поддерживается с начала до конца. До этой тайны иначе достигнуть нельзя, как заманчивостью слога».

Сердечно поблагодарив Вяземского за столь замечательную статью, Пушкин вступил в спор с Вяземским, поскольку Вяземский более ценил поэтов за их принадлежность к тому или иному литературному направлению. Этот принцип безоговорочно отвергался Пушкиным. По его мнению, достоинства поэта определяются не столько теоретическими убеждениями, им разделяемыми, сколько природой дарования его и тем, как он относится к своему дарованию. В первую очередь этим вопросом и была занята мысль Пушкина относительно самого себя.

4

На этот вопрос, то есть на вопрос, в чем суть пушкинского гения, Гоголь дал первым гениальный, хотя и односторонний ответ. Он увидел в Пушкине родоначальника и главу русской литературы, и не на один какой-либо период, а на все времена. Указал на то его свойство, которое отводит ему совершенно особенное место во всемирном литературном процессе, подразуемая под этим свойством беспримерность пушкинской поэзии.

При мысли о всяком поэте представляется больше или меньше личность его самого. «Кому при помышлении о Шиллере не предстанет вдруг эта светлая, младенческая душа, грезившая о лучших и совершеннейших идеалах, создававшая из них себе мир и довольная тем, что могла жить в этом поэтическом мире? Кому, читающему Байрона, не предстанет сам Байрон, этот гордый человек, благодетельствованный всеми дарами неба и не могший простить ему своего незначительного телесного недостатка, от которого ропот перефесся и в поэзию его? Сам Гёте, этот Протей из поэтов, стремившийся обнять все, как в мире природы, так и в мире наук, показал уже сим наукообразным стремленьем своим личность свою, исполненную какой-то германской чинности и теоретически-немецкого притязанья подладиться ко всем временам и векам. Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность. У одного Пушкина ее нет. Что схватишь из его сочинений о нем самом? Поди, улови его характер, как человека!»

Пушкин, по Гоголю, только поэт, так сказать, поэт в идеале. Тогда как другие, вообще все остальные поэты мира, в том числе и гениальнейшие, откликаясь в разной мере и манере на все происходящее на свете, так или иначе выражают в своих творениях и свои человеческие качества, тем самым обнаруживают и зависимость от обстоятельств, в которых они живут, — Пушкин будто ни от чего не зависел, лишь только от одного своего дара, следовательно, и растворялся в нем как человек. Говоря вообще о поэте, Гоголь замечает, что «это чуткое создание, на все откликающееся в мире и себе одному не имеющее отклика». И из всех поэтов мира будто «одному Пушкину определено было показать в себе это независимое существо, это звонкое эхо, откликающееся на всякий отдельный звук, порождаемый в воздухе».

Похоже, что Гоголь написал эту характеристику Пушкина, как бы перелагая пушкинское «Эхо».

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом —
На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг.

Ты внемлешь грохоту громов,
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —
И шлешь ответ;
Тебе ж нет отзыва... Таков
И ты, поэт!

Дело только в том, что Пушкин и Гоголь, говоря о всеотклике поэта, не получающем никакого ответного отклика, имеют в виду разное: у Пушкина речь идет о поэте, исполненном сочувствия ко всему, но не встречающем никакого ответного сочувствия; у Гоголя же говорится совсем о другом — именно о том, что поэт, подобный Пушкину, до такой степени сочувствует всему существующему, что не вкладывает ничего своего, личного в свое сочувствие.

«Эхо» написано в 1831 году. Аналогичная тема в стихотворении «Соловей и роза», написанном четырьмя годами раньше:

В безмолвни садов, весной, во мгле ночей,
Поет над розою восточный соловей.
Но роза милая не чувствует, не внемлет,
И под влюбленный гимн колеблется и дремлет.
Не так ли ты поешь для хладной красоты?
Опомнись, о поэт, к чему стремишься ты?
Она не слушает, не чувствует поэта;
Глядишь — она цветет; взываешь — нет ответа,

В совершенстве поэзии, таким образом, Пушкин видел и трагизм ее, как и ее создателя. Добиваясь совершенства в своем творчестве, он не мог не знать, какой ценой придется ему заплатить за это. Весь путь Пушкина представляется нам как движение наперекор обстоятельствам, в этом смысле и судьбе, между тем куда уйдешь от нее?

Пушкин говорил о бесценности каждой строчки великого писателя, пускай даже это будет счет прачке, написанный его рукой. В самом его почерке отражаются признаки личности. Значение черновиков гениальных литературных произведений неопределимо: они показывают путь поисков автором самого себя, значит, помогают установить, кто он таков.

Все пишущие, о чем бы ни писали, стремятся так или иначе воздействовать на людей. Это относится ко всякому словесному сочинению, но слово может иметь разное значение.

В ученых трудах оно выполняет более или менее служебную роль. От книги, скажем, по медицине или по географии требуется не более чем толковость изложения. Уже иное дело — исторические исследования. Историк отчасти, а то и вообще, одновременно и писатель. «История государства Российского» Карамзина — не только ученый труд, также и явление литературы. Историк приходится разбираться в человеческих отношениях, воспроизводить определенные человеческие характеры. Тем не менее и для него это вспомогательная — не основная задача. Он изображает главным образом события, а людей, с их неповторимым духовным обликом, лишь постольку, поскольку они служат своего рода знаками событий.

Кому слово в наибольшей степени подвластно, тот имеет и большую власть над людьми, где бы и когда бы они ни жили и кем бы ни являлись, ибо в своем слове он тем более представляет собою дух своего времени, чем глубже проникает в связь всех времен. На вершине своей слово, став поэтическим, нисходит на людей как высшая благодать. Пушкин писал, что «глас поэзии чудесной сердца враждебные мирит», что под ее воздействием «на племена нисходит мир».

Но тут, как бы теперь сказали, имеется и своя «обратная связь»: поэт, поставивший карту на слово свое, попадает и в зависимость от него. По преданности слову, стало быть, и по искренности с Пушкиным некому сравниться в русской, возможно и всемирной поэзии. Тут неоспоримое первенство за ним. Однако, с другой стороны, будучи только поэтом, Пушкин уклонялся от приятя и самых близких ему убеждений как окончательных. Ибо он, как и его герои, всегда перед выбором. Для него, как и для них, невозможно отдавать свои усилия

лишь этим убеждениям, относясь ко всяким иным как достойным отрицания. И Гоголь совсем не так далек от истины, когда пишет о Пушкине: «Все сочинения его — полный арсенал оружий поэта. Ступай туда, выбирай себе всяк по руке любое и выходи с ним на битву; но сам поэт на битву с ним не вышел».

Сочувствие Пушкина декабристам никак не опровергает мысли о несовместимости его поэзии с какой-либо программой общественных деяний. Неверно, будто Пушкин сблизился с декабристами лишь из-за дружеских чувств ко многим из них, так как подружился с ними задолго до возникновения тайного политического общества, а потом будто неудобно было ему порывать со своими друзьями. Тут кроется большое недоразумение. Пушкин как поэт и человек неразделим. Тем с большей настойчивостью добивается он такого разделения. От себя, как человека, он требует исключительно бережного отношения к своему поэтическому дару, предоставляя ему полную свободу. Он настойчиво декларирует автономность своего поэтического гения. Ему необходимо поэтическое слово, чуждое всякого пристрастия, а с другой стороны — не регламентированный поэтическим призванием образ поведения в повседневности.

Своим отношением к слову Пушкин напоминает античных авторов. Подобно им, изображает он людей как представителей рода человеческого, тем отчетливее указывая на принадлежность их определенному времени со всеми характерными для него обстоятельствами. Люди, именно как люди, могут самоосуществляться лишь в определенное время и в определенных условиях. Не века — целые тысячелетия лежат между Пушкиным и его отдаленными античными предшественниками, но, как и они, он занят человеком и его человеческим делом, в каждом случае особенным. Переинициализируя свой опыт, сверял он с ним весь дальнейший многовековой путь человечества, со всеми его достижениями и утратами.

У нас получила однобокое освещение проблема античной трагедии. В ней будто человеку дано лишь исполнить повеления рока. В действительности ее герои наделены правом на выбор. Эсхилевский Агамемнон из одноименной трагедии хотя то и дело повторяет слова о непреложной власти рока над ним, как правило, поступает в соответствии со своими основными духовными и душевными качествами. Его отличает необыкновенное честолюбие, скорее, тщеславие, ради нового и нового прославления своего имени он жаждет новых и новых войн, не считаясь с тем, как они скажутся на судьбе его родины. Так он втягивается в Троянскую войну. Злой оракул нашептал

ему, что при условии закланья его дочери Ифигении по воле богов подует попутный ветер, что даст возможность его флоту плыть в сторону Илиона, напасть на него и одержать победу. В результате Агамемнон стал отцом-убийцей. Но мог и не стать им, если бы в нем верх одержали высокие отцовские чувства над низменными побуждениями честолюбца. Возвратившийся победителем с Троянской войны, Агамемнон тут же был зарублен своей женой Клитемнестрой, возненавидевшей его за убийство дочери, хотя она сама тоже достаточно виновата перед ним, мужем, и потому такую же ценой расплатилась за свои преступления — была убита собственным сыном.

Преступления царских особ либо претендентов на престол — излюбленная тема древнегреческих трагиков. Шекспир от них перенял ее, но с изъятием из нее проблемы народа. Пушкин объявляет себя преемником и последователем Шекспира в области драмы, однако в «Борисе Годунове» он ближе к античной трагедии: преступный царь у Пушкина так же покорен «мнению народному», как преступные цари античных трагиков завязят от доброй или злой воли рока. Изменения, происходящие с нами, лишь подтверждают неизменность сущности нашей. Так и Пушкин, — его близость к античным трагикам тем отчетливее показывает, насколько он далек от них. Рок для эсхиловского Агамемнона, в особенности же для софокловского Эдипа — совершенно неосознанная ими сила, грозную власть которой они непрестанно чувствуют над собою, хотя она есть не что иное как совокупность их личных отчужденных свойств; рок же, обрекающий пушкинского Бориса Годунова на полное бездействие, персонафицирован в том самом народе, которого он хотел

В довольствии, во славе успокоить,
Щедротами любовь его спускать...

Чего он только не делал для народа:

... Бог посылал на землю нашу глад,
Народ завыл, в мученьях погибая;
Я отворил им житницы, я злато
Рассыпал им, я им сыскал работы
Пожарный огонь их дома истребил,
Я выстроил им новые жилища...

А что ж они? Как ответили на его благодеяния?

... Они ж меня, беснуясь, проклинали!
... Они ж меня пожаром упрекали!

...Нет, милости не чувствует народ:
Твори добро — не скажет он спасибо,
Грабь и казни — тебе не будет хуже.

Рок Бориса Годунова и осознан им же самим, а не кем-либо другим. Вообще способность, умение заставить всякое изображаемое лицо с предельной ясностью и глубиной раскрыть собственную сущность, пожалуй, является особенностью одного только Пушкина во всей литературе.

Как известно, Пушкин восхищался многообразием шекспировских характеров, противопоставляя подход Шекспира к человеку мольеровскому: у Шекспира скупец «скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен», тогда как мольеровский «лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря».

Крайне интересно, что, по словам Пушкина, «многогранный гений Шекспира» «нигде, может быть», «не отразился с таким многообразием, как и в Фальстафе, коего пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь, подобную древней вакханалии. Разбирая характер Фальстафа, мы видим, что главная черта его есть сластолюбие; смолоду, вероятно, грубое, дешевое волокитство было первою для него заботою, но ему уже за пятьдесят, он растолстел, одрях; обжорство и вино приметно взяли верх над Венерою. Во-вторых, он трус, но, проводя свою жизнь с молодыми повесами, поминутно подверженный их насмешкам и проказам, он прикрывает свою трусость дерзостью уклончивой и насмешливой. Он хвастлив по привычке и по расчету. Фальстаф совсем не глуп, напротив. Он имеет и некоторые привычки человека, изредка выдавшего хорошее общество. Правил нет у него никаких. Он слаб, как баба. Ему нужно крепкое испанское вино (the sack), жирный обед и деньги для своих любовниц; чтоб достать их, он готов на всё, только б не на явную опасность».

У самого Пушкина не найти характера, хоть какой-либо одной чертой напоминающего Фальстафа. В сущности, Фальстафу нужно от жизни не больше, чем жить в свое удовольствие. Пушкину же, восхищавшемуся всеми красками в человеческом характере, человек все же интересен преимущественно тем; насколько резко и глубоко воплощает в себе черты, важные для понимания судеб человеческих. Хотя бы тот же Барон из «Скупого рыцаря», накопивший сундуки золота, пропитанного кровью и страданиями людскими. Оно ему необходимо не для извлечения какой-либо пользы из него, а ради сознания, пускай и самого ложного, что и он тоже каким-то образом

исполнил свое человеческое призвание. Барон торжествует, в сущности, по поводу самоосуществления, пускай только для одного себя, пускай и безмерно искаженного. А может быть, в представлении Пушкина для человека в этом как раз и заключается самое главное. Иной вопрос — во что это ему обходится. Но, как бы там ни было, лишь сознающему свое самоосуществление дано и право на удовлетворение. Тут коренное отличие Пушкина от Шекспира, не говоря уже о других гениальных поэтах. Как раз именно те из пушкинских героев, в которых в наибольшей мере выявлена их склонность к самоосуществлению, ярче всего проявляют свой дар в самохарактеристиках, ибо у них-то именно так остра потребность к постижению себя. В этом — одно из главнейших условий уникальности поэзии Пушкина. Рядом с уже названным Бароном и Дон Гуан, и Вальсингам, и Самозванец из «Бориса Годунова», и Сальери, — и каждый, возвеличивая себя, в той или иной мере сомневается в себе, но какие божественные слова находит для самохарактеристики!

Как томится бедный Григорий, ставший потом Самозванцем, когда он, оказавшись в монашеской келье, вдруг ощутил опасность не найти никакой возможности для приложения своих незаурядных сил:

Что за скука, что за горе наше бедное житье!
День приходит, день проходит — видно, слышно всё одно;
Только видишь черны рясы, только слышишь колокол.
Днем, зевая, бродишь, бродишь; делать нечего — соснешь;
Ночью долгою до света всё не спится чернецу.
Сном забудешься, так душу грезы черные мутят;
Рад, что в колокол ударят, что разбудят костылем.
Нет, не вытерплю! нет мочи. Чрез ограду да бегом.
Мир велик: мне путь-дорога на четыре стороны,
Поминай, как звали.

И так далее. Хотя эти слова Григория из сцены, не вошедшей в окончательный текст трагедии, они как нельзя более точно характеризуют пушкинского героя. И в них он — истинный поэт. Как и в последнем объяснении с Мариной Мнишек. Вообще — что такое поэзия, как не самое глубокое проникновение в душу человека, наиболее возгоревшуюся собственным порывом, либо переживание от проникновения в минувшие состояния собственной души? Если Самозванец еще только перед выбором своего пути, то Борис Годунов, для которого сделанный им выбор стал как бы и его судьбою, уже стоит на пепелище всех своих начинаний.

К числу отличительных признаков самоценного поэтического слова относится то, что оно определяет самую суть вещей в их

приложении к человеческой природе, как и самую суть человеческих качеств, как бы ни были они деформированы социально-историческими обстоятельствами. Тут едва ли не одинаковую опасность представляют собою обе крайности — как рассмотрение человеческих качеств без учета воздействия на них социально-исторических обстоятельств, так и анализ их лишь как продукта последних.

Не будучи ни в малейшей степени резонером, даже вообще отвлеченным мыслителем, пушкинский человек обращен лицом к истории во всей ее многоликости. Притом обходится без пространных рассуждений, как это впоследствии будут делать герои Достоевского. Для пушкинского человека время, в котором он живет, одновременно предстает и всей историей, преломленной в бесконечно многообразных признаках текущей повседневности, сколь бы ни были преходящи они. Раз теперь так, думает он, то и в предшествующие времена было нечто подобное этому, ибо он относится к своему времени, как бы вставляя его в раму всех времен.

Заниматься самопознанием — значит, вспоминать обо всем случившемся с тобою, равно и с целым миром. А вспоминать о случившемся — уже и преображать случившееся. Тут на помощь памяти, вступая в содружество с нею, приходит воображение или вымысел. Воображая о бывшем с нами, мы заново переживаем бывшее. Недаром Пушкин говорил: «над вымыслом слезами обольюсь». Вымысел — душа искусства. Мере вымысла сопутствует и мера сострадания. Самопознание без самоочищения бессмысленно, да и невозможно: нельзя познавать себя, не познавая своих слабостей и не преодолевая их. Тот же Барон из «Скупого рыцаря» является великолепным тому доказательством.

Искусство либо меняет нас, оставляя самими собою, более того, углубляя нашу сущность, либо не является искусством. Мы верим художнику, считаем его вымышленный мир более достоверным, чем эмпирически лично пережитый нами. Вглядываясь в него, всякий раз заново постигаем себя, вообще человеческое бытие, свою принадлежность к нему. И этому нет конца.

Неисчерпаемость — признак всякого подлинного искусства: оно ведет нас в глубину нас самих, как представителей рода человеческого, до конца никогда не познаваемого. Поэтому все великие художественные произведения безмерны и бессмертны. Они адресованы всем нам, когда бы и где бы мы ни жили. Время, выпавшее из вечности, превращается в небытие. Искусство, обозначившее свое время как причастное всем временам, наполняясь вечным смыслом, приобретает и неувя-

даемую вечную современность. Приобщаясь к великим произведениям искусства, мы действительно приобщаемся к вечности, одновременно чувствуем себя живущими в определенное время и в определенном пространстве. Но даже и самые гениальные из них одновременно и всеобъемлющи, и частичны: в них, можно сказать, весь опыт мировой истории, увиденный с одной только точки зрения, потому и неповторимый, потому и вечный, хотя приурочен лишь к единственному историческому моменту. В этом общезначимость, равно разгадываемая, но остающаяся неразгаданной тайна, как и постигаемая непостижимость всякого гениального художественного творения.

К Пушкину, как и к любому другому гениальному художнику, приложима общая мера искусства. Но Пушкин является тем исключительным художественным гением, у нас единственным, который сам представляет собою художественную меру.

5

Как раз в том, при посредстве чего Пушкин возвысил свое искусство до уровня, когда оно вообще сделалось мерою искусства, были заложены предпосылки трагичности его жизненного и творческого пути. Я имею в виду совершенство пушкинской поэзии. Этого достигла она, твердо и неуклонно следуя принципу творческой автономности: «Цель поэзии — поэзия». Нет, очевидно, нужды доказывать, что автономность есть сумма условий для приложения максимальных усилий с целью выявления собственных решающих признаков. Однако здесь же таится опасность впасть в известное противоречие со всем тем, что к тому же стремится.

Так произошло и с Пушкиным. В зените своего творческого развития он вдруг натолкнулся на широко распространенное мнение о том, что он якобы отстал от своего времени. На него обрушивали тяжкие упреки в самонезависимости даже и люди, искренне к нему расположенные. Между тем он добивался только того, чтобы его поэзия исполняла свое высшее назначение. Ни на что невзирая, Пушкин оставался по-прежнему самим собою, и если менялся, то только в том смысле, что применялся к непрерывно изменявшимся обстоятельствам, дабы сохранить независимость от них. Естественно, по мере усиления давления их на него возрастал и его отпор им. Тут от него требовалась величайшая маневренность. Лишь все это, взятое в целом, позволило ему, не вступая в открытый конфликт с обстоятельствами, отстаивать свою неизменную в основных чер-

тах эстетическую позицию. А это углубляло разлад его с критикой и читателем.

Пушкин все более уходил в себя, но тем больших высот достигал он в своем творчестве. Он все реже печатался. Одни свои произведения не стремился закончить — из-за того, что ощущал исполненным замысел, не заботясь об окончательной отделке. Иные законченные произведения не отдавал в печать, зная, с какими цензурными препятствиями встретится. Пример тому — «Медный всадник». Царь запретил эту поэму. Из нее Пушкину при жизни удалось опубликовать лишь вступление.

Интересно, как реагировал Пушкин на запрет Николаем I «Медного всадника»: «11-го получено мною приглашение от Бенкендорфа явиться к нему на другой день утром. Я приехал. Мне возвращен «Медный всадник» с замечаниями государя. Слово *кумир* не пропущено высочайшею цензурою; стихи

И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царницей
Порфиноносная вдова —

вымараны. На многих местах поставлен (?), — все это делает мне большую разницу. Я принужден был переменить условия со Смирдиным» (Дневник, 1833, 14 декабря).

О том же П. В. Нащокину (1833, декабрь): «Здесь имел я неприятности денежные; я сговорился было со Смирдиным, и принужден был уничтожить договор, потому что «Медного всадника» цензура не пропустила. Это мне убыток».

Ему же некоторое время спустя (1834, март): «Вот тебе другие новости: я камер-юнкер с января месяца; «Медный всадник» не пропущен — убытки и неприятности!»

Какая фатальность в словах по поводу запрета гениальнейшего своего создания: «Это мне убыток», «убытки и неприятности». Только и всего? Да, только и всего! Ведь он писал для себя, а печатал для денег; произведение написано, значит, он доволен; не напечатано — потерпел убыток.

Пушкин пытался свести дело к тому, что царь мог его обижать, лишь поскольку причинял материальный ущерб да задевал личное самолюбие, например присвоением звания камер-юнкера.

Пушкин бросает своеобразный вызов публике и критике. В наброске предисловия (1830) ко все еще неопубликованному «Борису Годунову», не теряя надежды на его опубликование, он пишет: «Так как читатели и критика приняли *со страстным снисхождением* мои первые опыты и в такое время, когда строгость и недоброжелательство, вероятно, отвратили бы меня от

избираемого мной поприща, я обязан им полной признательностью и считаю, что они более не в долгу у меня, так как их суровость или безразличие ныне оказывают малое влияние на мои труды».

Пушкин продолжает:

«Являюсь, отказавшись от ранней своей манеры. Мне не приходится пестовать безвестное имя мое и раннюю молодость, и я уже не смею рассчитывать на снисходительность, с какой я был принят. Я уже не ищу благосклонной улыбки минутной моды. Я добровольно покидаю ряды ее любимцев и смиренно благодарю за ту благосклонность, с какой она встречала мои слабые опыты в течение десяти лет моей жизни».

Есть ли тут что-нибудь похожее на отход Пушкина от ранее избранного им пути? Напротив, он еще прочнее утверждает на нем. Менялась тактика Пушкина, но не Пушкин. Гений Пушкина остался достаточно гибким, чтобы отстаивать свои прежние идеалы после декабря 1825 года, вступив как бы в договорные отношения с царским правительством: поэт принимает на себя обязательство прямо не выступать против него при условии, что во всем остальном оно даст полную свободу ему. Только Пушкину, отстаивавшему самоценность поэтического слова, и в условиях, в корне враждебных истинной поэзии, удавалось создавать ее высочайшие образцы.

Природа поэтического слова Пушкина служит непосредственно пониманию мира как целого, что не только не отвлекает его от частных дел, а, напротив, возбуждает самый пристальный интерес к ним, однако без того, чтобы отдавать предпочтение тем или другим из них. Пушкину до всего есть дело, хотя он не мог посвятить себя целиком тому или иному из бесчисленного множества дел, какими заняты люди на этом свете. Разумеется, поэзия здесь не имеется в виду. Поэзии он был предан весь без остатка, но как раз его поэзия исключала всякие пристрастия, помимо пристрастия к ней самой.

Как иногда за деревьями не замечают леса, так за миром Пушкина, увиденным и изображенным с исключительной честностью и объективностью, часто не замечают его самого. Получается, будто он растворился в безграничном мире своего творчества, не выразив ни в чем себя самого, — значит, заботился только о форме, но не о содержании, о блеске языка и стиля, а не о глубине содержания. Это досадное недоразумение.

Во всепоглощающем внимании Пушкина к исключительной достоверности поэтического слова простота и одновременно загадочность поэзии Пушкина и его личности. Он прост, ибо исходит только из человеческой меры, общей для всех людей,

но он также загадочен, ибо человеческая мера не знает предела, как беспределен сам человек, вечно осуществляющий себя, потому никогда не достигающий полного осуществления.

Постигая непостижимое, следовательно, не покушаясь на его полную постижимость, художественное слово не может не быть одновременно столь же доступным, сколь и загадочным. Тут посягательство на разгадывание смысла нашего бытия, значит, по существу, и признание невозможности достигнуть окончательной цели. Таким путем углубляемся мы во все бывшее, сущее и неизбежное. Это относится ко всякому подлинному художнику, но к Пушкину в особенности, поскольку он — само олицетворение художественного слова. В этом знак особой природы его дарования. Он не шутя верил в свою пророческую способность. Художник и в самом деле наделен даром заглядывать в бездны бытия. Потому что бытие — это мы сами, доступные художнику более чем кому-либо другому именно в потаенных своих глубинах.

Слово и раскрывает и скрывает писателя: оно сказано только им и раз навсегда, следовательно и принадлежит только ему, лишь его одного характеризую. Но мы также хозяева этого писательского слова, сказанного для нас, в каком-то смысле и за нас, то есть объективированного, по-своему как бы величического.

В слове писателя — его личность, а не просто умение или даже то, что принято называть мастерством. В конце концов, и мастерство — производное от его личности. Он пишет будучи таким, каким создала его природа, обстоятельства и вся сумма усилий, положенных им на преобразование себя. Без таланта не бывает писателя либо бывает плохой писатель, но дело не сводится к таланту: вопрос еще в том, как распорядится писатель своим талантом. Мы оцениваем людей, наделенных большим даром, исходя из того, способны ли они целиком отдаться ему, посвятить себя главному своему призванию. Это касается и гениальных художников. Пушкин, не колеблясь, отдает всего себя литературе, в результате определяет ею свою судьбу. Что касается Гоголя, Достоевского и Толстого, у них нет такой органической слитности личности и литературы. Гоголь трагически кончил свою жизнь, однако, в известном смысле, уже за пределами литературы, объявив о своем разрыве с нею. Нечто схожее случилось и с Толстым. Достоевский же мирно завершил свои дни, хотя пережил трагедию каторги и ссылки, между тем трагизм в его творчестве все более нарастал, но дело здесь в том, что он подвергал трагическим испытаниям не столько личность человеческую как таковую, сколько способы соотношения ее с различными идеями.

Пушкин совсем иное дело: во всех своих деяниях он целиком полагался на свою натуру. И этим ставил себя постоянно в крайне опасное положение, то и дело рисковал жизнью своей. Подобны ему и герои его, пускай во всем остальном совершенно несхожие с ним. Решительный же человек требует и особой характеристики его — выразительной и краткой. И тут одна из причин природы пушкинского слова, о котором Гоголь говорит, что оно заключает в себе «бездну пространства».

Писатель начинается с языка, в языке обнаруживает себя, и остается верен себе, поскольку верен языку. Каковы мы, таков и язык наш. Пушкин нам ближе, чем кто-либо другой, поскольку он неизбежно верен своему поэтическому слову.

Едва не все замечательные русские писатели, рассуждая о языке, приводят знаменитое изречение Пушкина, что слово писателя — суть дела его. Мимо этого изречения не прошел и Лев Толстой.

«Я очень понимаю, что суждение о том, что писателя нужно судить по его писаниям, а не по делам, не нравится вам. Мне такое суждение тоже противно. Но я, как и говорил вам тогда, только делаю замечание, что писание — дело писателя, как это метко сказал Пушкин, то есть что если хороший кузнец, работник напивается, то я должен принять во внимание его работу и не равнять его с праздным пьяницей. Если Руссо был слаб и отдавал детей в Воспитательный дом и мн. др., то все-таки дела его, как писателя, хороши и его нельзя равнять с праздным развратником» (Л. П. Никифорову, 1893, 3 ноября).

Это суждение Толстого даже несколько загадочно, — уж очень как-то принижен здесь в писателе человек по сравнению с писателем: важно то, сколь хороши писания Руссо, и будто совершенно не важно, что он способен на неприглядные поступки с человеческой точки зрения. Но надо начать с того, что Толстой неверно изложил мысль Пушкина о соотношении писателя с его словом. В действительности Пушкин говорит не о том, что только писание является истинным делом писателя, а другие, чисто практические его дела не имеют никакого значения для характеристики его личности, но о том, что «слово поэта суть уже его дело», то есть что за свое писание поэт несет ответственность, как за свое деяние, а не как за рассуждение по поводу своего деяния, из чего вовсе не следует, что к другим своим деяниям, не являющимся собственно писаниями, он относится с полным пренебрежением, как не имеющим никакого значения для суждений о нем. Пушкин не отрывал писателя от человека, подчеркивая нетождественность между ними. Толстой же становится на другой путь. Преклоняясь перед Руссо как писателем, он отводит от него

всякие упреки в неблагоприятных поступках. Недаром обнаружилось такое расхождение между Пушкиным и Толстым в оценке «Исповеди» Руссо: для Толстого она выше всяких похвал, между тем Пушкин, безусловно ценя ее, полон сомнения по отношению к ней, поскольку автор ее, в целях возвеличения своего подвига в преодолении собственных недостатков, поддался наговорам на себя.

Толстой видит значение писателя более в его идеях или идеалах, Пушкин — непосредственно в слове. Недаром то, что случилось с Толстым в истории с «Семейным счастьем», с Пушкиным никогда не могло случиться: Толстой, уже написав этот роман и в значительной степени даже напечатав, вдруг обрушивается на него как на произведение, компрометирующее его во всех отношениях. «Я теперь похоронен и как писатель и как человек!» «Во всем слова живого — нет. — И безобразия языка, — вытекающее из безобразия мысли, невообразимое». Обратите внимание — безобразие языка от безобразия мысли. Как это не по-пушкински.

Понятно, почему для Толстого такой сложной оказалась проблема совмещения человека и автора в писателе. В случае с Руссо он безмерно возвышает автора над человеком, а в случаях с такими близкими к простонародию писателями, как С. Т. Семенов и А. И. Эртель, человека над автором. Руссо превозносит он за благородство и возвышенность мыслей, в сущности закрывая глаза на неблагоприятные поступки; напротив, Семенова и Эртеля удостаивает превосходных оценок не за литературные дарования, а за сострадание к простым людям, поскольку они и сами близки были им по своему положению.

На Толстого иногда будто нападает какая-то слепота. По поводу романа Эртеля «Гарденины» он, например, пишет в предисловии к роману: «Такого языка не найдешь ни у старых, ни у новых писателей». Можно подумать, что перед нами какой-то новый Гоголь, а в действительности — самый заурядный автор.

Чрезвычайно поучительно его сопоставление С. Т. Семенова с самим Флобером в предисловии к его «Крестьянским рассказам»:

«Есть известный рассказ Флобера, переведенный Тургеневым, — «Юлиан Милостивый». Последний, долженствующий быть самым трогательным, эпизод рассказа состоит в том, что Юлиан ложится на одну постель с прокаженным и согревает его своим телом. Прокаженный этот — Христос, который уносит с собою Юлиана на небо. Всё это описано с большим мастерством, но я всегда остаюсь совершенно холоден при чтении этого рассказа. Я чувствую, что автор сам не сделал бы и

даже не желал бы сделать того, что сделал его герой, и потому и мне не хочется этого сделать, и я не испытывал никакого волнения при чтении этого удивительного подвига.

Но вот Семенов описывает самую простую историю, и она всегда умиляет меня. В Москву приходит деревенский парень искать места и по протекции земляка-кучера, живущего у богатого купца, получает тут же место помощника дворника. Место это прежде занимал старик. Купец, по совету своего кучера, отказал этому старику и на место его принял молодого парня. Парень приходит вечером, чтобы стать на место, и со двора слышит в дворницкой жалобы старика на то, что его без всякой вины с его стороны разочли, только чтоб дать его место молодому. Парню вдруг становится жалко старика, совестно за то, что он вытеснил его. Он задумывается, колеблется и, наконец, решается отказаться от места, которое ему так нужно и приятно было.

Все это рассказано так, что всякий раз, читая этот рассказ, я чувствую, что автор не только желал бы, но и наверное поступил бы так же в таком же случае, и чувство его заражает меня, и мне приятно и кажется, что я сделал или готов был сделать что-то доброе».

Положим, Флобер и в самом деле не был способен окануться на нравственной высоте своего героя, Юлиана Милостивого, — ну и что ж из того? Разве это уж так обязательно? Самому Толстому разве уж так легко было бы сыграть, к примеру, роль Платона Каратаева? Не думаю. По-моему, истина литературного героя устанавливается не тождеством его с автором, а путем обнаружения в нем его истинной духовной природы. Для этого от автора требуется обладание даром проникновения в человеческую природу во всех ее преломлениях. Разумеется, в какой-то форме и степени дар такой присущ всякому истинному художнику. У Толстого не было недостатка в даре. Но Толстой относится к роду пристрастнейших из художников, каковыми являются все без исключения художники-моралисты. Между тем искусство требует беспристрастия. Потому так мучительны судьбы художников-моралистов. Над ними властвует программность, требующая доказательности, основанной на собственных внутренних качествах. Так происходит вмешательство проповедника, человека в дела художника. У Пушкина же всякое лицо является и доказательством своей подлинности. Отсюда — емкость и незаменимость пушкинского слова, основа пушкинского лаконизма. С этим же связана незаданность пушкинских характеров, их автономность по отношению к автору.

Итак, для Пушкина язык — мера как таланта писателя, так и умения распоряжаться своим талантом; более того — в каком-то смысле он является мерою состояния данной литературы в данное время; наконец, и это самое главное, в языке литературы в целом заключен ступок всей истории народа, говорящего на нем.

6

В плане историко-литературном Пушкина принято рассматривать либо как итог литературного развития предшествующего столетия, либо как пролог следующего столетия. А вообще, как правило, за ним закрепляются оба указанные значения. Конечно, в этом есть свой резон. Однако уж слишком гладко получается, словно Пушкин и не был воспринят своим временем как некая неожиданность, как своего рода чудо. Будто он не остался чудом для всех грядущих времен. Между тем Достоевский говорил, что вся плеяда, в которую, наряду с ним самим, входили такие решающие для русской литературы имена, как Тургенев и Толстой, Герцен и Некрасов, Щедрин и Островский, относилась к Пушкину как к загадке и сознавала свою задачу в ее разгадывании. Пушкин был для них священным заветом. Они вглядывались в его судьбу как в предопределяющую их судьбу.

Наука о Пушкине, надо сказать, слишком большое значение придала внешней стороне дела. Исследовались преимущественно факты биографии и творчества Пушкина, меньше — дух его творчества. Я понимаю: без знания фактов не уйдешь далеко и в истолковании того, чем стал для нас Пушкин. Но все-таки, грубо говоря, нельзя же свести судьбу Пушкина к дуэли с Дантесом и без конца копаться в ней. Да и проблеме, как на него смотреть — как на итог или же как на пролог, не следует придавать такого преувеличенного значения.

На мой взгляд, Пушкин есть величина совершенно самодовлеющая, — безотносительная к своим предшественникам и последователям. Объяснение его значения для нас — в нем самом, хотя, конечно, это не должно вести к рассмотрению его вне предшествующего и последующего литературного процесса. Однако он не был ни итогом сделанного до него, ни прологом к тому, что было потом, ибо, в противном случае, он являлся бы либо только прибавкой к прежним литературным достижениям, либо только предзнаменованнем величайших открытий, последовавших за ним. Между тем его предшественники не идут ни в какое сравнение с ним, а его последователи,

даже Гоголь, Достоевский и Толстой, при всей их гениальности, все-таки не представляют равного ему воплощения художественного совершенства и самодостаточности.

Примечательно, что, сознавая свою определяющую роль для русской литературы, Пушкин воздержался от прямого высказывания предположений о будущих ее судьбах. Невозможно допустить, чтоб он не задумывался об этом. Но он вряд ли пошел бы на то, чтобы связать собственными предначертаниями русского литературного процесса своих будущих последователей. Да и на кого он мог возложить особые надежды из тех, кто был рядом с ним? Разве на одного только Гоголя. Но это фигура, не поддающаяся предсказаниям. Других же обещающих преемников не мог видеть он. А потому и предпочел гаданию о том, что может произойти в русской литературе после него, размышление, что она представляла собою для него. Таким путем он как бы объясняет и самого себя, и то, какие надежды можно возлагать на будущее. Все эти размышления начинаются где-то с середины 20-х годов, когда поэт достиг полной своей зрелости.

Прежде всего Державин в полном смысле озадачивает его:

«... Перечел я Державина всего, и вот мое окончательное мнение. Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка (вот почему он и ниже Ломоносова). Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо (...). Что ж в нем: *мысли, картины и движения истинно поэтические*; читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника. Ей-богу, его гений думал по-татарски — а русской грамоты не знал за недосугом. Державин, со временем переведенный, изумит Европу, а мы из гордости народной не скажем всего, что мы знаем об нем (не говоря уж о его министерстве). У Державина должно сохранить будет од восемь да несколько отрывков, а прочее сжечь. Гений его можно сравнить с гением Суворова — жаль, что наш поэт слишком часто кричал петухом...» (А. Дельвигу, 1825, июнь).

Показательно, что для Державина не нашел Пушкин формулы, которая бы указывала на его значение для русской литературы и вообще для России, а ведь он был таким мастером на эти вещи. Хотя Пушкин и гордился тем, что «старик Державин нас заметил и, в гроб сходя, благословил», хотя называл его «отцом нашим», защищая от нападок Вяземского, тем не менее укорял всех нас, в том числе, конечно, и себя, что «мы из гордости народной не скажем всего, что мы знаем

об нем. . .». Ну, а что «мы знаем об нем»? Вот, пожалуйста, — одна из записей, связанных с «Историей Пугачева»:

«(Слышал от сенатора Баранова). Державин, приближаясь к одному селу близ Малыковки с двумя казаками, узнал, что множество народу собралось и намерены идти к Пугачеву. Он приехал прямо к сборной избе и требовал от писаря Злобина (впоследствии богача) изъяснения, зачем собрался народ и по чьему приказанию. Начальники выступили и объявили, что идут соединиться с государем Петром Федоровичем — и начали было наступать на Державина. Он велел двух повесить, а народу велел принести плетей и всю деревню пересек. Сборище разбежалось. Державин уверил их, что за ним идут три полка.

Дмитриев уверял, что Державин повесил их из поэтического любопытства».

К Крылову Пушкин относился иначе. В Крылове видит он глубочайшее и достаточное воплощение русского художественного гения. Эта мысль с замечательной силой и яркостью воплощена им в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», написанной в том же 1825 году, то есть примерно одновременно с письмом к Дельвигу, где дана такая суровая оценка Державину.

«Бросив беглый взгляд на историю нашей словесности, автор говорит несколько слов о нашем языке, признает его первобытным, не сомневается в том, что он способен к усовершенствованию, и, ссылаясь на уверения русских, предполагает, что он богат, сладкозвучен и обилён разнообразными оборотами».

Пушкин специально останавливается на этой стороне дела.

«Мнения сии нетрудно было оправдать. Как материал словесности, язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усыновил его, избавя таким образом от медленных усовершенствований времени. Сам по себе уже звучный и выразительный, отседе заемлет он гибкость и правильность. Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного; но впоследствии они сблизнились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей».

Соглашаясь с одними положениями Лемонте, углубляя и развивая их, Пушкин оспаривает другие.

«Г-н Лемонте напрасно думает, что владычество татар оставило ржавчину на русском языке. Чуждый язык распространяется не саблею и пожарами, но собственным обилием и превосходством. Какие же новые понятия, требовавшие новых слов, могло принести нам кочующее племя варваров, не имевших ни словесности, ни торговли, ни законодательства? Их нашествие не оставило никаких следов в языке образованных китайцев, и предки наши, в течение двух веков стоная под татарским игмом, на языке родном молились русскому богу, проклинали грозных властителей и передавали друг другу свои сетования. Таковой же пример видели мы в новейшей Греции. Какое действие имеет на поработанный народ сохранение его языка? Рассмотрение сего вопроса завлекло бы нас слишком далеко. Как бы то ни было, едва ли полсотни татарских слов перешло в русский язык. Войны литовские не имели также влияния на судьбу нашего языка; он один оставался неприкосновенною собственностью несчастного нашего отечества».

С необыкновенным изяществом отводит Пушкин мысль Лемонте о благотворном влиянии на русский язык того обстоятельства, что высшие круги русского общества предпочитают говорить исключительно по-французски. Вообще, не отрицая значения для литературы особенностей языка, на котором говорят высшие круги, Пушкин, и весьма настойчиво, предостерегал писателей от опасностей, заключенных для них в этом языке.

«Кто отклонил французскую поэзию от образцов классической древности? Кто напудрил и нарумянил Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнелия? Придворные Людовика XIV. Что навело холодный лоск вежливости и остроумия на все произведения писателей 18 столетия?.. Но Милтон и Данте писали не для благосклонной улыбки прекрасного пола».

Пушкинна весьма задело пренебрежительное замечание Лемонте о незнании Крыловым европейских языков.

«Неправда! — резко возражает переводчик в своем примечании. — В самом деле, Крылов знает главные европейские языки, и, сверх того, он, как Альфieri, пятидесяти лет выучился древнему греческому. В других землях такая характеристическая черта известного человека была бы прославлена во всех журналах; но мы в биографии славных писателей наших довольствуемся означением года их рождения и подробностями послужного списка, да сами же потом и жалуемся на неведение иностранцев о всем, что до нас касается».

То, что Крылов владел главными европейскими языками да, вдобавок, в пятьдесят лет изучил древнегреческий — не про-

сто частность в его биографии. Этот факт означает приобщение Крылова ко всемирной культуре, значит, и служение ей.

«В заключение скажу, что мы должны благодарить графа Орлова, избравшего истинно народного поэта, дабы познакомиться Европу с литературою севера. Конечно, ни один француз не осмелился кого бы то ни было поставить выше Лафонтена, но мы, кажется, можем предпочитать ему Крылова. Оба они вечно останутся любимцами своих единоземцев. Некто справедливо заметил, что простодушие (...) есть врожденное свойство французского народа; напротив того, отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться: Лафонтен и Крылов представители духа обоих народов».

Понстине пронзителен постскриптум:

«Мне показалось излишним замечать некоторые явные ошибки, простительные иностранцу, например, сближение Крылова с Карамзиным (сближение, ни на чем не основанное), минимая неспособность языка нашего к стихосложению совершенно метрическому и проч.».

Пушкин предупреждает нас о необходимости строгого различения заслуг выдающихся деятелей русской культуры, без чего просто немислимо постигнуть все ее многообразие. Если Карамзин — олицетворение так называемого русского просвещения, вполне согласуемого с политикой царского правительства, то Крылов — сама стихия русского народного духа. Оценить каждого из них по достоинству — значит и провести резкую черту между ними. Я бы не решился сказать, кого Пушкин ценит выше — Карамзина или же Крылова, но, несомненно, Крылов ему ближе, его имя куда больше вызывает у него надежд на самобытность русской литературы.

Вяземскому понравилась статья Пушкина. Однако он не согласился с основной ее мыслью. «Твоя статья о Лемонтее очень хороша по слогу зрелому, ясному и по многим мыслям блестящим. Но что такое за представительство Крылова? Следовательно, и Орловский представитель русского народа. Как ни говори, а в уме Крылова есть все что-то лакейское: лукавство, брань из-за угла, трусость перед господами, все это перемешано вместе. Может быть, и тут есть черты народные, но по крайней мере не нам признаваться в них и не нам ими хвастаться перед иностранцами. И (— — —) есть некоторое представительство человеческой природы, но смешно же было бы живописцу ее представить как отличительную принадлежность человека» (1825, 16—18 октября).

Пушкин разделал своего друга, что называется, по всем статьям.

«Ты уморительно критикуешь Крылова; молчи, то знаю я сама, да эта крыса мне кума. Я назвал его представителем духа русского народа — не ручаюсь, чтоб он отчасти не во- нял. — В старину наш народ назывался смерд (см. господина Карамзина)» (1825, ноябрь). Принцип Пушкина: «Истинное просвещение беспристрастно», потому держать в тайне от иностранцев свои неприглядные качества — истинное преступле- ние.

Тут каждое слово, как говорится, бьет в «десятку» — чего стоит это «см. господина Карамзина». Крылова так не назвал бы, да даже и самого Вяземского.

Но хотя в Крылове больше смерда, а в Карамзине — гос- педина, Пушкин отдает должное им обоим, каждому свое. Не забудем, что в самом Пушкине, по его же определению, сли- вается книжное начало с просторечием. Хотя и называет он Карамзина господином, однако пишет о нем всегда с величай- шим уважением.

«Карамзин, — писал Пушкин в рецензии на книгу «История русского народа», — есть первый наш историк и последний летописец. Своею критикой он принадлежит истории, просто- душней и апофегмами хронике. Критика его состоит в ученом сличении преданий, в остроумном изыскании истины, в ясном и верном изображении событий. Нет ни единой эпохи, ни еди- ного важного происшествия, которые не были бы удовлетвори- тельно развиты Карамзиным. Где рассказ его не удовлетвори- телен, там недоставало ему источников: он их не заменял свое- волевыми догадками. Нравственные его размышления, своею иносческою простотою, дают его повествованию всю неизъясни- мую прелесть древней летописи». Ну, а что касается достовер- ности его размышлений, то пускай даже они вызывают сомне- ния, это не имеет особого значения, так как не следует «видеть в отдельных размышлениях насильственного направления по- вествования к какой-нибудь известной цели».

Опять перед нами чисто пушкинский подход к художе- ственному слову: оно всегда само по себе значимо, а не только как способ информации, пускай и самой глубокой. Мы пере- читываем в сотый или двухсотый раз «Гамлета», может быть заучив его наизусть, разумеется, не для того, чтобы почерпнуть из него какое-то дополнительное знание, а с тем, чтобы пости- гать заново и заново, как выражены в нем человеческие души.

Герой генпального литературного произведения всегда и везде чувствует себя дома. Он человек прежде всего, но тем более предстает перед нами человеком, чем ярче воплощает в себе исходные начала принадлежности к своему времени и народу.

Это и есть подлинный историзм в художественном творчестве. Пушкин в высочайшей степени обладал таким качеством. Он мыслил историю в соответствии со своей собственной задачей. История формирует людей — это да, это неоспоримо, однако никому не дано постигнуть этот процесс в такой степени, как художнику. Потому что все внимание художника — на человеке. Обстоятельства исторические уже вошли в него, стали его личной принадлежностью, придав надлежащую форму его внутренним качествам. Пушкин и интересовался преимущественно этой стороной дела. Этим обусловлено его особенное внимание к истории. У него человек является знаком и сутью ее. Она — в человеке, а не сама по себе. Здесь разгадка пристальнейшего внимания Пушкина к волевым началам человека. Ведь, собственно, там и есть история, где есть воля народа и человека. Но это уже — и судьба их.

Крылов для Пушкина, яркое воплощение судьбы своего народа. Столкновение между Пушкиным и Вяземским по поводу Крылова показывает, что и Крылову, непосредственно не соприкасавшемуся с политикой, приходилось не так легко в проведении своей эстетической и нравственной позиции. Противовесом ему был, в известном смысле, Карамзин. Его деятельность как историка России, в сущности первого, привлекала к себе всеобщее внимание. Вокруг его имени разгорались ожесточенные споры. Некоторое время он был под непрерывным обстрелом передовых русских людей. Сам молодой Пушкин писал на него эпиграммы, полные гнева и яда. Но со временем страсти улеглись. Карамзин сделал дело, нужное всем. Пушкин, не забывая о своем расхождении с Карамзиным, определил историческую роль Карамзина лучше, чем кто-либо: Карамзин совершил подвиг великого писателя и честного человека.

А вот оценка историческому труду Карамзина, данная самим Карамзиным: «Добросовестный труд повествователя не теряет своего достоинства потому только, что читатели, узнав с точностью события, разногласят с ним в выводах. Лишь бы картина была верна, — пусть на нее смотрят с различных точек».

Значит, все-таки даже и сам Карамзин допускал возможность различных выводов из своего исторического труда.

Принято думать, что Пушкин в записке «О народном воспитании» ограничился изложением исторических идей Карамзина. По-моему же, она насквозь проникнута сочувствием идеям декабризма, в этом главный ее смысл: «Ясно, что походам 13 и 14 года, пребыванию наших войск во Франции и в Германии должно приписать сие влияние на дух и нравы

того поколения, коего несчастные представители погибли в наших глазах; должно надеяться, что люди, разделявшие образ мыслей заговорщиков, образумились; что, с одной стороны, они увидели ничтожность своих замыслов и средств, а с другой — необъятную силу правительства, основанную на силе вещей. Вероятно, братья, друзья, товарищи погибших успокоятся временем и размышлением, поймут необходимость и простят оной в душе своей».

Теперь выдержки из двух писем Пушкина — к Жуковскому от 7 марта 1826 года и к Вяземскому, писанного пятью месяцами позже.

«Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости».

«Сердечно благодарю тебя за стихи. Ныне каждый порыв из вещественности — драгоценен для души. Критику отложим до другого раза. Правда ли, что Николая Тургенева привезли на корабле в Петербург? Вот каково море наше хваленое! Еще таки я все надеюсь на коронацию: повешенные повешены; но каторга 120 друзей, братьев, товарищей ужасна».

В рассуждениях о декабристах, будто бы пошедших по неверному пути, Пушкин замечает, что их братья, друзья, товарищи со временем поймут «необходимость», сломившую их, разумея под необходимостью самодержавие, но на какое-либо осуждение их за их дело у него нет и намека, — значит, безоговорочно признает он внутреннюю правоту за ними.

Со слов царя, Бенкендорф написал следующее письмо Пушкину по поводу его записки «О народном воспитании».

«Милостивый государь Александр Сергеевич!

Государь император с удовольствием изволил читать рассуждения ваши о народном воспитании и поручил мне изъяснить вам высочайшую свою признательность. Его величество при сем заметить изволил, что принятое вами правило, будто бы просвещение и гений служат исключительным основанием совершенству, есть правило, опасное для общего спокойствия, завлекшее вас самих на край пропасти и повергшее в оную толковое число молодых людей. Нравственность, прилежное служение, усердие предпочесть должно просвещению неопытному, безнравственному и бесполезному. На сих-то началах должно быть основано благонаправленное воспитание. Впрочем, рассуждения ваши заключают в себе много полезных истин».

Нет, с Карамзиным цари так не обращались. По смерти ему были отданы высочайшие почести. О нем было сказано, что он «человек почти святой», «умирал как ангел»,

С Пушкиным, когда он умер, обошлись совсем иначе. Почестей — никаких. Напротив, отпевание ночью, в церкви, полицией окруженной. Гроб с телом усопшего отправили за сотни верст от Петербурга. Запрет на некрологи. Пенсия семье — никакого сравнения с карамзинской.

Итак, две судьбы, потому что две жизни. Да и что такое судьба Карамзина в сравнении с судьбой Пушкина? Пушкину, однако, необходим был и карамзинский урок. Между прочим, он интересовался — на каком месте Карамзин оборвет свою историю.

«Видел ли ты Николая Михайловича? идет ли вперед «История»? где он остановится? Не на избрании ли Романовых? Неблагодарные! Шесть Пушкиных подписали избирательную грамоту! да двое приложили руку за неумением писать! А я, грамотный потомок их, что я, где я...» (Дельвигу, 1825, июнь).

Так Пушкин возвысил свою личную судьбу до сведения счетов рода Пушкиных с родом Романовых. Возможно, и не царствовать бы Романовым, не поддержки их Пушкины — такой вывод напрашивается из сопоставления. Но почему Пушкину так важно утвердить роль своего рода в возведении на царский престол Романовых? Неужели он всерьез взывал с них за то, что те не воздали ему должного за исторические заслуги его рода? Нет, Пушкин ставит вопрос вообще о роли дома Романовых в судьбе России, и получается, что зря за них так билась Россия, если они даже не воздали должное ему, «грамотному потомку» своего рода, которому Романовы так обязаны. Пушкин таким путем вписывает свое имя в историю русского государства. Его род, поставив подпись под грамотой, утверждавшей Романовых на царствование, тем самым выдернул неверную карту. А раз так, оказался в непрестанной тяжбе с Романовыми с самого начала их царствования. Это еще один аспект его мысли: история принадлежит поэту.

Таким образом, историзм Пушкина в выдвижении на первый план исторических деятелей, облеченных особыми полномочиями представлять собою лик истории. А это требовало от него особенного внимания к ним, предельно осторожного и крайне уважительного отношения к деяниям их. Тут не дай бог пойти на поводу у общего мнения, у сложившейся традиции. Люди, заметные для всех, обычно становятся объектами самых различных, зачастую шаблонных толкований. Между тем в этой сфере пристрастиям не должно быть никакого места. Свалить вину в тех или иных делах исторического порядка легче всего на какое-либо лицо, по какой-либо причине не вызывающее симпатий у большинства. Так, в частности, случи-

лось с известным полководцем Барклаем-де-Толли, на которого возложили ответственность за отступление русской армии в войне с Наполеоном. На самом деле он заслуживал не порицаний, а похвал. Пушкин счел для себя необходимым вступить за него. А причина предвзятого отношения к Барклаю-де-Толли та, что он не был русским. Своим стихотворением «Полководец», в котором он воспел Барклая-де-Толли как героя Отечественной войны 1812 года, Пушкин навлек на себя немалый гнев со стороны официальных кругов.

Нечто подобное произошло с Пушкиным и в его отзыве на роман Лажечникова «Ледяной дом», автору которого он написал:

«За Василия Тредьяковского, признаюсь, я готов с вами поспорить. Вы оскорбляете человека, достойного во многих отношениях уважения и благодарности нашей. В деле же Волынского играет он лицо мученика. Его донесение Академии трогательно чрезвычайно. Нельзя его читать без негодования на его мучителя. О Бироне можно бы также потолковать. Он имел несчастье быть немцем; на него свалили весь ужас царствования Анны, которое было в духе его времени и в нравах народа. Впрочем, он имел великий ум и великие таланты» (1835, 3 ноября).

Я привел это мнение Пушкина о Бироне не для того, чтобы согласиться с Пушкиным. Бирон останется Бироном, — это само собой разумеется. Не знаю, впрочем, в какой час писал свое письмо Пушкин Лажечникову. Могло иметь значение и настроение Пушкина. Однако все же его сочувственное суждение о Бироне объясняется не тем, что он вдруг проникся симпатией к бироновщине. Не один Бирон виноват в возникновении бироновщины — вот что хочет сказать Пушкин, но это приводит его вдруг к восхвалению Бирона. Однако Бирона, а не бироновщины. Пушкин воздерживался как от того, чтобы все сводить к историческим обстоятельствам, игнорируя исторических деятелей, так и от игнорирования обстоятельств, приписывания зла исторического развития только отдельным лицам. Наконец, он непримирим ко всяким мнениям, неразлучным с наговорами.

Но история все-таки — одно дело, литература — совсем другое. Если, например, говорить о литературе, в первую очередь следует заглянуть, так сказать, в ее святцы, чтоб увидеть, кто уже подвизался на этом поприще. Когда некий М. Е. Лобанов предрекает жалкую участь французской или русской литературе, то необходимо противопоставить его демагогическим разглагольствованиям картину реального развития той и другой

литературы. Пушкин так и поступил, ответив Лобанову в специальной заметке:

«Спрашиваю: можно ли на целый народ изрекать такую страшную анафему? Народ, который произвел Фенелона, Расина, Боссюэта, Паскаля и Монтескьё, — который и ныне гордится Шатобрианом и Балланшем; народ, который Ламартина признал первым из своих поэтов, который Нибуру и Галламу противопоставил Баранта, обоих Тьерри и Гизо; народ, который оказывает столь сильное религиозное стремление, который так торжественно отрекается от жалких скептических умствований минувшего столетия, — ужели весь сей народ должен ответствовать за произведения нескольких писателей, большею частью молодых людей, употребляющих во зло свои таланты и основывающих корыстные расчеты на любопытстве и нервной раздражительности читателей?»

Кстати, и писателям такого рода Пушкин находит хотя бы некоторое оправдание. Не все же могут и обязаны писать, как Паскаль и Расин. Потому что «нравственное чувство, как и талант, дается не всякому. Нельзя требовать от всех писателей стремления к одной цели. Никакой закон не может сказать: пишите именно о таких-то предметах, а не о других. Мысли, как и действия, разделяются на *преступные* и на *не подлежащие никакой ответственности*. Закон не вмешивается в привычки частного человека, не требует отчета о его обеде, о его прогулках и тому подобном; закон также не вмешивается в предметы, избираемые писателем, не требует, чтобы он описывал нравы женевского пастора, а не приключения разбойника или палача, восхвалял счастье супружеское, а не смеялся над невзгодами брака».

Суть написанного не столько в том, о чем написано, сколько в том, для чего и как написано, а это зависит от того, кто это писал.

Пушкин продолжает:

«Лесаж, написав «Жилблаза» и «Гусмана д'Альфараш», конечно, не имел намерения преподавать уроки в воровстве и в плутнях. Шиллер сочинил своих «Разбойников», вероятно, не с тою целью, чтоб молодых людей вызвать из университетов на большие дороги».

Само собой разумеется, что рассуждения Пушкина о законах литературного развития нельзя правильно понять, не уразумевав, в какое время они писаны и к кому обращены. Это — азбучная истина, которую, однако, ни в коем случае нельзя упускать из виду. При всем этом Пушкин пишет о литературе вообще. Она есть у всякого народа, доказавшего свою способность порождать людей, могущих стать писателями. Потому

тот, кто объявляет, что во Франции не может быть подлинной литературы по причине перерождения французского народа, клеветает на великий народ. Вглядитесь в то, что дала миру французская литература, и вам станет ясно, чего от нее можно еще ждать, утверждает Пушкин.

Лобанов посягнул также на Россию. Он спрашивает: кто ныне питает истинное уважение к Ломоносову или к Карамзину? И отвечает: они забыты и забрызганы грязью. Пушкин круто и резко обрывает Лобанова. Да, заявляет он, случается с нами и такое, потому как «критика находится у нас еще в младенческом состоянии». Тем не менее такие великие имена, как Ломоносов, Державин и Карамзин, давно вышли за рамки критики и стали нашим всеобщим национальным достоянием. «Имя великого Державина всегда произносится с чувством пристрастия, даже суеверного. Чистая, высокая слава Карамзина принадлежит России, и ни один писатель с истинным талантом, ни один истинно ученый человек, даже из бывших ему противниками, не отказал ему в дани уважения и высокой благодарности».

Между тем и к Ломоносову, и к Карамзину, а не только к Державину у самого Пушкина немало претензий. Он судит о них не столько с литературной, сколько с общен исторической точки зрения. За ним право — рассматривать русскую литературу с точки зрения всего русского общественно-исторического процесса.

Потому к Пушкину неправомерно относиться лишь как к этапу в развитии русской литературы, вообще русского самосознания. Он — разгадка всего нашего национального бытия. Его взор обращен и к субстанции нашего народа, равно и к наиболее самобытным представителям его. Творчество Пушкина насквозь проникнуто мыслью, болью и гордостью за историю своего народа. И тут он явился примером для русских писателей всех последующих поколений.

Суждения Пушкина о русской истории и представителях русской исторической мысли, начиная с древних летописцев, поразительны по своей заинтересованности в предмете, по беспристрастному отношению к нему. Сколько патриотического жара и скорби в его статье «О ничтожестве литературы русской». Привожу ряд выдержек из нее:

«Долго Россия оставалась чуждою Европе. Приняв свет христианства от Византии, она не участвовала ни в политических переворотах, ни в умственной деятельности римско-кафолического мира. Великая эпоха Возрождения не имела на нее никакого влияния; рыцарство не одушевило предков наших чистыми восторгами, и благодетельное потрясение, произведен-

ное крестовыми походами, не отозвалось в краях оцепеневшего севера... России определено было высокое предназначение... Ее необозримые равнины поглотили силу монголов и остановили их нашествие на самом краю Европы; варвары не осмелились оставить у себя в тылу поработленную Русь и возвратились на степи своего востока. Образующееся просвещение было спасено растерзанной и издыхающей Россией...»

Ну, а что же Европа, может быть она пришла на помощь России или хотя бы как-то отблагодарила Россию за оказанные ей бесценные услуги? Увы, случилось совсем иное: «Европа в отношении к России всегда была столь же невежественна, как и неблагоприятна».

Русским самим, без какой бы то ни было помощи, даже и сочувствия со стороны западноевропейских стран, пришлось отстаивать свою национальную целостность, независимость, да и духовную неприкосновенность. Особая роль принадлежит здесь русским монастырям. «В безмолвии монастырей иноки вели свою непрерывную летопись. Архиереи в посланиях своих беседовали с князьями и боярами, утешая сердца в тяжкие времена искушений и безнадёжности».

Хотя Карамзин Пушкин называет первым нашим историком и последним летописцем, выдающуюся роль в формировании русской исторической мысли отводит он Георгию Конискому, архиепископу белорусскому. По словам Пушкина, в статье о нем, вообще он «есть один из самых достопамятных мужей минувшего столетия». Его проповеди «просты и даже несколько грубы, как поучения старцев первоначальных; но их искренность увлекательна. Политические речи его имеют большое достоинство».

Дарования Кониского весьма разносторонни, однако все они были направлены к единой цели — возбудить в русском человеке высокие чувства патриотизма. Коницкий и стихи писал, и хотя, по словам Пушкина, «в художественном отношении они имеют мало достоинства», «в них виден дух мыслящий». Но главное — Коницкий был историком, и важно, что в статье о нем Пушкин развивает собственные взгляды на историческую науку.

«Коницкий, справедливо полагая, что одна только история народа может объяснить истинные требования онога, принялся за свой важный труд и совершил его с удивительным успехом. Он сочетал поэтическую свежесть летописи с критикой, необходимой в истории. Не говорю здесь о некоторых этнографических и этимологических объяснениях, помещенных им в начале его книги, которые перенес он в историю из хроники, не видя в них никакой существенной важности и не находя

нужным противоречить общепринятым в то время понятиям: Под словом *критики* я разумею глубокое изучение достоверных событий и ясное, остроумное изложение их истинных причин и последствий».

Отдавая должное Коннскому как историку, Пушкин указывает и на слабые стороны его исторического мышления: «Смелый и добросовестный в своих показаниях, Коннский не чужд некоторого невольного пристрастия. Ненависть к изуверству католическому и угнетениям, коим он сам так деятельно противился, отзывается в красноречивых его повествованиях. Любовь к родине часто увлекает его за пределы строгой справедливости».

Но такова уж гибкость мысли Пушкина, сочетающей требование строгой объективности с глубочайшим уважением к личному порыву благородной личности, всей душой преданной своему народу, что, отметив некий пробел в историческом повествовании Коннского, тут же высказывает он и похвалы ему за высокий патриотизм его исследования.

При всем беспристрастии Пушкина к истории и историческим деятелям, он проявлял явные симпатии к тем из них, кто претерпел гонения за свои деяния. В последние годы своей жизни Пушкин обратился к Радищеву, написал о нем две статьи.

7

Статьи о Радищеве, может быть, самые загадочные произведения Пушкина. Они — образец защиты Радищева, хотя имеют форму обличения его. Пушкин прикинулся в них таким простачком, видящим в царе божьего помазанника, а в Радищеве преступника, посягнувшего на царя и установленные им порядки. Конечно, автор статей допускает, что отклонений от этих установлений сколько угодно, в таком случае, говорит он, подай совет, как избавиться от злоупотребления, а не посягай на сами царские установления. Радищев именно посягнул на них. Потому он и государственный преступник. Но ведь было на что посягнуть! Заняв такую позицию, прикрывшись маской правоверного простачка, Пушкин открыл для себя возможность полным голосом сказать о подвиге Радищева, о героизме его личности.

Один Пушкин обладал даром писать сочинения, потрясающие самые основы самодержавия, делая вид, будто только тем и занят, что заботой о его укреплении. И без всяких там эзоповских приемов. Подумать только, негодует Пушкин, Ради-

щев посмел выпустить книгу «Путешествие из Петербурга в Москву», которая представляет собою не что иное как «сатирическое воззвание к возмущению». Надо же быть таким безумцем! Чем уж так плохо наше самодержавие, чтоб совершать на него такие нападения?! Да и зачем надо озлоблять его: оно ведь только и думает о том, как улучшить бытие всех живущих под его опекой. Но на это же нужно время. Да и хорошие советчики. А Радищев, вместо того чтобы стать советником самодержавия, вздумал сделаться ниспровергателем его. Ну разве не безумец?

Свои «обличения» Радищева Пушкин строит так, что даже С. С. Уваров, министр просвещения, некогда бывший расположенным к Пушкину, а теперь сменивший милость на гнев, склонен был принять их за чистую монету. Он сделал заключение о статье Пушкина «Александр Радищев»: «Статья сама по себе недурна и с некоторыми изменениями могла бы быть пропущена. Между тем, нахожу неудобным и совершенно излишним возобновлять память о писателе и о книге, совершенно забытых и достойных забвения». Статья вроде приемлема «сама по себе», однако непринемлем ее герой.

Да что там Уваров, даже современные пушкинисты оценивают статьи Пушкина о Радищеве как компромиссные по своему характеру; из-за цензурных трудностей, связанных с предстоящей публикацией их, Пушкин будто обострил в них свои разногласия с Радищевым, а во многих местах и просто изложил официальную точку зрения на Радищева.

Да, Пушкин и в самом деле добивался, чтобы имя Радищева не обходилось молчанием в статьях о русской литературе. Но ему важно было не только предохранить от забвения это имя. Важнее было дать знать об истинном значении Радищева для русской литературы. О том он писал А. Бестужеву еще в июне 1823 года: «Покамест жалуюсь тебе об одном: как можно в статье о русской словесности забыть Радищева? кого же мы будем помнить? Это умолчание непростительно ни тебе, ни Гречу — а от тебя его не ожидал».

Пушкин, таким образом, добивался не просто «права писать» о Радищеве, а права отдавать ему должное, права обосновывать его истинное значение для судеб русской литературы, нашей передовой общественной мысли в целом, более того — для судеб самой России. Но статьи Пушкина о Радищеве дошли до читателя лишь два десятилетия спустя после смерти великого поэта, и то сначала только в отрывках, и совершенно не были поняты при их появлении, да и до сих пор остаются явно недооцененными. Между тем о них писали и Добролюбов, и Герцен. По убеждению Герцена, Пушкин либо

не был в состоянии высказать свое истинное отношение к Радищеву, понимая цензурные требования, либо и в «самом деле так думал», но в таком случае, из-за уважения к Пушкину, не следовало бы печатать его статей о Радищеве. Сходные суждения находим и у Добролюбова. Много позже В. Я. Стоюнин намечает несколько иной подход к статьям Пушкина о Радищеве. По его словам, «невозможно не признать, что они сочувственно относятся к идеям Радищева, не нападают на них, а скорее проповедают». Этого Пушкин будто добивается путем применения эзоповой манеры. Но все же и по мнению Стоюнина в суждениях о Радищеве Пушкин пытался подладиться к режиму Николая I, объявить о своем отречении от идей ранней юности.

Из новейших работ на интересующую нас тему следует назвать книгу М. Еремина «Пушкин-публицист» (1976), где статьям Пушкина о Радищеве посвящена обширная глава. В них будто бы на первом плане крестьянский вопрос. Они будто написаны в духе «Истории Пугачева» и «Капитанской дочки». Допустим, что это так, — а как же иначе? Но ведь не только с этой целью писал их Пушкин, он решал в них особую задачу. Да и не в эзоповой манере написаны они. Скорее я соглашусь с В. Э. Вацуру, по суждению которого, высказанному в статье «Подвиг честного человека», мнение Пушкина о Радищеве следует понимать в прямом значении. Хотя многие другие положения очень хорошей статьи Вацуру не могу разделить. Нельзя же, в самом деле, формулу Пушкина о Карамзине, «подвиг честного человека», отнести также и к Радищеву. Пушкин даже был против сближения Карамзина с Крыловым, как явлений совершенно разного порядка в идеологическом и литературном отношении. Хотя основной пафос Радищева — в революционной деятельности, Пушкин интересуется им, главным образом, как писателем.

В Радищеве, мало в чем созвучном Пушкину по своим чисто писательским качествам, Пушкин проницательно разглядел человеческие качества, можно сказать, решающие вообще для русских писателей. По собственному опыту он знал, какая стойкость требовалась от них. Нам уже известно его мнение о Державине. На Карамзина он также не мог поставить главную ставку. Как бы ни ценил он его заслуги перед русским просвещением, но никогда не забывал, что Карамзин, великий и честнейший труженик, никогда не отступался от принципов монархизма. Да и, кроме того, если он и выдающийся писатель, то все-таки его главный труд — исторические, а не собственно литературные произведения. Очень по душе Пушкину был

Крылов, однако басня не тот жанр, разработка которого могла бы привести к решающим сдвигам в русской литературе.

В статьях о Радищеве («Путешествие из Москвы в Петербург» и «Александр Радищев») Пушкин ставит коренные проблемы развития русской литературы. Он перебирает имена всех замечательных русских писателей XVIII столетия, никому не давал спуска, но принципиально важно, что указывает на их недостатки исключительно с человеческой точки зрения.

«Сумароков был шутком у всех тогдашних вельмож: у Шувалова, у Панина; его дразнили, подстрекали и забавлялись его выходками. Фонвизин, коего характер имеет нужду в оправдании, забавлял знатных, передразнивая Александра Петровича в совершенстве. Державин исподтишка писал сатиры на Сумарокова и приезжал как ни в чем не бывало наслаждаться его бешенством».

Дальше — панегирик Ломоносову. И это, — в статье о Радищеве. При этом со строгим учетом мнений Радищева о Ломоносове. Говоря о том и другом, Пушкин придает особое значение их человеческим качествам.

«Ломоносов был великий человек. Между Петром I и Екатериною II он один является самобытным сподвижником просвещения. Он создал первый университет. Он, лучше сказать, сам был первым нашим университетом. Но в сем университете профессор поэзии и элоквиции не что иное как исправный чиновник, а не поэт, вдохновенный свыше, не оратор, мощно увлекающий. Однообразные и стеснительные формы, в кои отливал он свои мысли, дают его прозе ход утомительный и тяжелый».

Пушкин не прибегает к эзоповой манере в статьях о Радищеве. Причина хотя бы та, что он придает им значение завещания русской литературе. Однако мысль его здесь движется необычайно сложными путями — может быть, как нигде более: уж слишком важно было для него, чтобы дошла она до писателей русских всех будущих поколений во всех своих оттенках. Так, особенно многогранно рисуется им фигура Ломоносова. Перечислив многих замечательных русских писателей его века с указанием на их человеческие недостатки, он тут же пишет о Ломоносове, что тот был человеком «инного покроя». С ним шутить было накладно. Он везде был тот же: дома, где все его трепетали; во дворце, где он дирал за уши пажей; в Академии, где, по свидетельству Шлецера, не смели при нем пикнуть».

И — новое возвращение к Ломоносову, уже в связи с Радищевым.

«Радищев укоряет Ломоносова в лестн и тут же изыпняет его. Ломоносов наполнил торжественные свои оды высокопарною хвалою; он без обпняков называет благодетеля своего графа Шувалова своим благодетелем; он в какой-то придворной идиллии воспеваот графа К. Разумовского под именем Полидора; он стихами поздравляет графа Орлова с возвращением его из Финляндии; он пишет: *Его Сиятельство граф М. Л. Воронцов по своей высокой ко мне милости изволил взять от меня пробы мозаических составов для показанпя ее величеству*. — Ныне всё это вывелось из обыкновения. Дело в том, что расстояние от одного сословия до другого в то время еще существовало. Ломоносов, рожденный в низком сословии, не думал возносить себя наглостню и запанибратством с людьми высшего сословия (хотя, впрочем, по чину он мог быть им и равный). Но зато умел он за себя постоять и не дорожил ни покровительством своих меценатов, ни своим благосостоянием, когда дело шло о его чести или о торжестве его любимых идей. Послушайте, как пишет он этому самому Шувалову, *представителю муз, высокому своему патрону*, который вздумал было над ним пошутить: „Я, ваше высокопревосходительство, не только у вельмож, но ниже у господ моего бога дураком быть не хочу“».

Из этого делается далеко идущий вывод: нынешним писателям в чем-то чрезвычайно важном надлежит брать пример с Ломоносова.

«Ныпче писатель, краснеющий при одной мысли посвятить книгу свою человеку, который выше его двумя или тремя чинами, не стыдится публично жать руку журналисту, ошельманованному в общем мнении, но который может повредить продаже книги или хвалебным объявлением заманить покупателей. Ныне последний из писак, готовый на всякую приватную подлость, громко проповедует независимость и пишет безыменные пасквилы на людей, перед которыми расстилается в их кабинете».

Нет сомнения, Пушкин воссоздает портрет Ломоносова не столько с целью осведомить о нем потомков, сколько в назидание своим наследникам, всем будущим поколениям русских писателей.

Высказав свое мнение обо всех своих замечательных предшественниках, Пушкин, в конце концов, на первое место, по значению его для судеб русской литературы, выдвинул Радищева и при этом демонстративно заявил, что не считает его великим человеком, — это звание он присваивает безусловно одному только Ломоносову. Я усматриваю в этом обдуманый ход: во-первых, гениальность Радищева была в то время

более чем проблематична; во-вторых, Пушкин страховал себя от всяких укоров в пристрастии к Радищеву. А он действительно был к нему пристрастен, в лучшем смысле этого слова; о чем свидетельствует хотя бы строка из «Памятника», пускай и не вошедшая в окончательный текст: «Вослед Радищеву восславил я свободу». Пушкин ставит русским писателям в пример судьбу Радищева, так схожую с его собственной.

«Александр Радищев родился около 1750-го года. Он обучался сперва в Пажеском корпусе и обратил на себя внимание начальства, как молодой человек, подающий о себе великие надежды. Университетская жизнь принесла ему мало пользы. Он не взял даже на себя труда выучиться порядочно латинскому и немецкому языку, дабы по крайней мере быть в состоянии понимать своих профессоров. Беспокойное любопытство, более нежели жажда познаний, была отличительная черта ума его. Он был кроток и задумчив. Тесная связь с молодым Ушаковым имела на всю его жизнь влияние решительное и глубокое. Ушаков был немногим старше Радищева, но имел опытность светского человека. Он уже служил секретарем при тайном советнике Теплове, и его честолюбию открыто было блестящее поприще, как оставил он службу из любви к познаниям и вместе с молодыми студентами отправился в Лейпциг. Сходство умов и занятий сблизили с ним Радищева».

Молодые люди, оказавшись за границей, предались изучению французской материалистической философии. Она завела их очень далеко. Но Ушаков внезапно умирает — «на 21-м году своего возраста...». И, умирая, успеваает «преподать Радищеву ужасный урок». Услышав приговор врачей о неизбежной и мучительной смерти, он «потребовал яду». И хотя «Радищев тому воспротивился, но с тех пор самоубийство сделалось одним из любимых предметов его размышлений».

Пушкин дает понять, что образ поведения Радищева — в чувстве ответственности за свое особое предназначение. Но не потому ли и все внимание Пушкина приковывает к себе эта черта характера Радищева, что он обнаружил в ней глубокое сходство со своим собственным характером?! Пушкину ведь тоже предначертан был вечный разлад с начальством, как и насильственный обрыв жизни. Едва ли не с детских лет почувствовал он такое предначертание, — вероятно, одновременно с тем, как открылось ему, пускай еще и в самом смутном виде, его особое призвание, чрезвычайное по своему характеру и масштабу. Значение Пушкина для русской литературы можно сравнивать лишь со значением Петра I для истории России.

Судьба Радищева не раз круто меняла свое направление,

«Возвратясь в Петербург, Радищев вступил в гражданскую службу, не переставая между тем заниматься и словесностью. Он женился. Состояние его было для него достаточно. В обществе он был уважаем как *сочинитель*. Граф Воронцов ему покровительствовал. Государыня знала его лично и определила в собственную свою канцелярию. Следуя обыкновенному ходу вещей, Радищев должен был достигнуть одной из первых степеней государственных. Но судьба готовила ему иное».

Он вступил в общество мартинистов, являеся одним из направлений популярного в то время масонства. Многие члены общества «принадлежали к числу недовольных», впрочем не так далеко уходивших в своем недовольстве. Радищев мало общего имел с ними по своим убеждениям. Недаром написал книгу, представляющую собою, по определению Пушкина, «сатирическое воззвание к возмущению». Но, возможно, продолжает Пушкин, он сам «не понял всей важности своих безумных заблуждений. Как иначе объяснить его беспечность и странную мысль разослать свою книгу ко всем своим знакомым, между прочим к Державину, которого поставил он в затруднительное положение? Как бы то ни было, книга его, сначала не замеченная, вероятно потому, что первые страницы чрезвычайно скучны и утомительны, вскоре произвела шум. Она дошла до государыни, Екатерина сильно была поражена. Несколько дней сряду читала она эти горькие возмутительные сатиры». Наконец пришла к выводу, что Радищев «*хуже Пугачева*».

Из дальнейшего изложения судьбы Радищева Пушкиным видно, что Радищев прекрасно понимал всю важность «своих безумных заблуждений». «Радищев предан был суду. Сенат осудил его на смерть . . . Государыня смягчила приговор. Преступника лишили чинов и дворянства и в оковах сослали в Сибирь». Такой поворот дела, конечно же, не мог явиться неожиданным для Радищева. Пушкин, говоря о Радищеве в статьях, предназначенных для публикации в подцензурном издании, дает совершенно ясное представление о том читателю, намекает на то, что у Радищева хватило сил остаться Радищевым.

В Сибири «Радищев предался мирным литературным занятиям», но, как утверждает Пушкин, находился в переписке «с одним из тогдашних вельмож, который, может быть, не все был чужд изданию *Путешествия*». Таким образом, и находясь в ссылке, и предаваясь «мирным литературным занятиям», Радищев сохранял верность самому себе.

По смерти Екатерины «император Павел I, взошед на престол, вызвал Радищева из ссылки, возвратил ему чины и дво-

рянство, обошелся с ним милостиво и взял с него обещание не писать ничего противного духу правительства. Радищев сдержал свое слово».

Судьбу Радищева Пушкин как бы примеряет к своей собственной. Получается удивительное совпадение. Он, Пушкин, так же, когда отправляли его в южную ссылку, смягчив назначенную меру наказания, дал Карамзину слово не писать ничего антиправительственного. И уверял потом, что не изменил своему слову, хотя, между прочим, написал «Кинжал», который был превознесен будущими декабристами. Томясь в Михайловском, уже во второй своей ссылке, через посредство Жуковского вступает в переговоры с Александром I, обещает, что, если правительство освободит его из ссылки, он выполнит свои обязательства, то есть будет оставаться совершенно лояльным по отношению к нему.

На деле это была война Пушкина с правительством, подобная в чем-то той, которую в свое время вел Радищев. Тому и другому приходилось, сообразуясь с обстоятельствами, менять свою тактику — под видом изменения убеждений. Разве они виноваты в том?

И отсюда:

«Не станем укорять Радищева в слабости и непостоянстве характера. Время изменяет человека как в физическом, так и в духовном отношении. Муж, со вздохом или с улыбкою, отвергает мечты, волновавшие юношу. Моложавые мысли, как и моложавое лицо, всегда имеют что-то странное и смешное. Глупец один не изменяется, ибо время не приносит ему развития, а опыты для него не существуют. Мог ли чувствительный и пылкий Радищев не содрогнуться при виде того, что происходило во Франции во время *Ужаса*? мог ли он без омерзения глубокого слышать некогда любимые свои мысли, проповедуемые с высоты гильотины, при гнусных рукоплесканиях черни? Увлеченный однажды львиным ревом колоссального Мирабо, он уже не хотел сделаться поклонником Робеспьера, этого сентиментального тигра».

Тут две мысли — решающие: во-первых, не изменяется один только глупец, которому «время не приносит развития, а опыты для него не существуют»; во-вторых, отказ от убеждения о необходимости кровопролития во имя утверждения революционных идеалов. Высказывая эти мысли применительно к Радищеву, Пушкин в полной мере примеряет их к самому себе. Кто-кто, а он уж знал цену личному человеческому, как и историческому, опыту, делая всякий раз из него необходимые выводы. Оттого духовный путь его не был так прям. К революционным же восстаниям у него всегда было настороженное

отношение. Однако как бы ни менялся он, это не мешало, напротив, способствовало все более становиться самим собою. Вместе с тем порицание революционного бунта совмещалось у него с преклонением перед ним. Все это выражено с предельной ясностью в повествовании о Радищеве. Более прекрасного матернала для своей исповеди он не мог найти. А что его повествование, посвященное Радищеву, является и собственной исповедью, в том не может быть никакого сомнения.

Кстати, исповедь великого человека, как правило, представляет собою и завещание его потомкам.

Изумителен пушкинский анализ литературно-эстетической позиции Радищева.

«Радищев имел тайное намерение нанести удар неприкосновенной славе русского *Пиндара*. Достоинно замечания и то, что Радищев тщательно прикрыл это намерение уловками уважения и обошелся со славою Ломоносова гораздо осторожнее, нежели с верховной властью, на которую напал он с такой безумной дерзостью».

Действительно, такой ход со стороны Радищева достоин того, чтобы о нем сказать с великим уважением. И Пушкин сделал это. Но у Пушкина была здесь и другая цель: сказать не только о том, как бережно отнесся Радищев к славе Ломоносова, но и присоединиться к Радищеву в смысле окончательной оценки тех поэтических недостатков в Ломоносове, о которых сам он не раз говорил. И Пушкин приводит из радищевской книги (собственно, из «Слова о Ломоносове»), как он выражается, «следующие мятежные строки»:

«Мы желаем показать, что в отношении российской словесности тот, кто путь ко храму славы проложил, есть первый виновник в приобретении славы, хотя бы он войти во храм не мог. Бакон Веруламский недостойн разве напоминения, что мог токмо сказать, как можно размножать науки? Недостойны разве признательности мужественные писатели, восстающие на губительство и всеилые для того, что не могли избавить человечество из оков пленения? И мы не почтем Ломоносова, для того, что *не разумел правил позорищного стихотворения и томился в эпосе, что чужд был в стихах чувствительности, что не всегда пронизателен в суждениях и что в самых одах своих вмецал иногда более слов, нежели мыслей*».

Радищев восхищает Пушкина тем, что тот, несмотря на расположение к кому бы то ни было и к чему бы то ни было, никогда не поступался истиной. Пушкин следует примеру Радищева. Только средствами своими неизмеримо возвышался он над Радищевым. Один из его излюбленных приемов — прикинуться простачком и рассуждать обо всем с точки зрения

здравого смысла. Зачем, говорит он, Радищев напечатал свою книгу в тайной типографии, когда в ней нет ничего запретного. Ибо все ее мысли — о том, как сделать так, чтобы людям было лучше. Разве стало бы правительство протестовать против такой книги? Разумеется, нет. Берется под защиту книга: правительство-де заинтересовано в хорошей книге, иначе — что же это за правительство?!

Итак, о судьбе хорошей книги беспокоиться нечего. Значит — да здравствует цензура, преследующая дурную книгу.

Пушкин, однако, защищает не книги, а писателей, потому что, в конце концов, были бы писатели, за книгами дело не станет.

«Писатели во всех странах мира суть класс самый малочисленный из всего народонаселения. Очевидно, что аристократия самая мощная, самая опасная — есть аристократия людей, которые на целые поколения, на целые столетия налагают свой образ мыслей, свои страсти, свои предрассудки. Что значит аристократия породы и богатства в сравнении с аристократией пишущих талантов? Никакое богатство не может перекупить влияние обнародованной мысли. Никакая власть, никакое правление не может устоять противу всеразрушительного действия типографического снаряда».

Потом такой ход: «Уважайте класс писателей, но не допускайте же его овладеть вами совершенно».

Мысль! великое слово! Что же и составляет величие человека, как не мысль? Да будет же она свободна, как должен быть свободен человек: *в пределах закона, при полном соблюдении условий, налагаемых обществом*».

Так «опровергает» Пушкин призыв Радищева к отмене цензуры. За цензуру заступался он и в стихах, обращаясь с посланиями к цензорам. Однако его заступничество наносило ей куда больший удар, чем требование об отмене ее. Тогда напрасны были всякие надежды, что она будет устранена. А вот обнажение ее убийственной жестокости по отношению к литературе, будь таковое возможным, приносило бы огромную пользу делу просвещения. Но, разумеется, таких стихов Пушкина цензура не пропускала, и они распространялись лишь в списках. В статьях же о Радищеве Пушкин решил нанести удар по цензуре другим способом. Он не говорит о ней ничего худого. Но берет ее, так сказать, вообще, а не конкретно (то есть не в том виде, какой она имела в его время). Защищает ее как всякую законную меру в интересах общества и человека.

Наконец, о самом политическом образе мыслей и действий Радищева, как он рисуется Пушкину. Принято считать, будто

Пушкин, после неудач революционных восстаний в Европе в начале 20-х годов, окончательно встал на точку зрения отрицательного отношения к революционной борьбе; этот вопрос требует решительного пересмотра. В принципе у Пушкина навсегда сохранилась глубокая симпатия к революционным борцам. Иначе — как бы он мог с таким восхищением описать Пугачева? Может быть, еще восторженнее его отношение к Радищеву. Пушкин доводит до конца свое жизнеописание Радищева. Если Павел I вернул его из ссылки, то Александр I понадеялся, что Радищев, пережив смертный приговор и ссылку, порвал с прежними своими заблуждениями, но сохранил «отвращение от многих злоупотреблений и некоторые благонамеренные виды». Стало быть, по мнению Пушкина, и сам царь не верил в окончательное перерождение Радищева, потому и определил его «в комиссию составления законов», а также поручил «изложить свои мысли касательно некоторых гражданских постановлений». Как только Радищев приступил к этому, в нем проснулся прежний дух: он «вспомнил старину и в проекте, представленном начальству, предался прежним мечтаньям». И опять запахло Сибирью, о чем предупредил его ближайший его начальник. «Огорченный и испуганный, он возвратился домой, вспомнил о друге своей молодости, об лейпцигском студенте, подавшем ему некогда первую мысль о самоубийстве, и... отравился. Конец им давно предвиденный и который он сам себе напрогночил!»

Предвидение Радищевым своего конца не содержит в себе ничего таинственного. Радищев более или менее знал, что ему уготовано, с самого начала. Его судьба избрана была им самим. При всех изменениях, происходивших с ним, он оставался самим собою.

«...Заговорщик надеется на соединенные силы своих товарищей; член тайного общества, в случае неудачи, или готовится изветом заслужить себе помилование, или, смотря на многочисленность своих соумышленников, полагается на безнаказанность. Но Радищев один. У него нет ни товарищей, ни соумышленников. В случае неуспеха — а какого успеха может он ожидать? — он один отвечает за все, он один представляется жертвой закону. Мы никогда не считали Радищева великим человеком. Поступок его всегда казался нам преступлением, ничем не извиняемым, а «Путешествие в Москву» весьма посредственной книгой; но со всем тем ~~не~~ можем в нем не признать преступника с духом необыкновенным; политического фанатика, заблуждающегося, конечно, но действующего с удивительным самоотвержением и с какой-то рыцарскою совестью».

Гимн государственному преступнику — это, конечно, только в духе Пушкина. Ни у кого бы так не получилось. Вот разве что Толстой мог попробовать бы. Да ведь и пробовал. Работал над романом о декабристах. Только не получился у него этот роман, ибо тут нельзя было становиться ни на точку зрения осуждения, ни на точку зрения оправдания, ни на какое-либо смешение или созмещение их. Пушкинский Радищев — изумительный пример соединения величия человеческого духа с неотъемлемыми от него блужданиями. И только. Но в этом «только» вся соль. А Толстому потребовалось бы подвести идею под каждого своего декабриста, а между тем толстовские идеи не находились в большом ладу с декабристскими, да и не в одних идеях самих по себе величие декабристов, но, не менее того, в их человеческих качествах.

Если все человечество только и делает, что заблуждается и преодолевает свои заблуждения, при этом оставаясь тем же самым человечеством, достойным истинного своего назначения, то почему же не может происходить того же с человеком?! Таков, можно сказать, методологический принцип суждений Пушкина о Радищеве. Но аналогичной мерой мерит он и себя — и как человека, и как поэта: всякий раз он исполняет свое особое, изначальное назначение. В результате он всегда тот же самый, но при этом такой, каким надлежит быть ему в данный момент. В нем, следовательно, столько же гибкости, сколько и постоянства. Время, однако, далеко не всегда считается с этим. От Пушкина 30-х годов требовали, чтобы он оставался, каким был в 20-е годы, но для Пушкина это было невозможным. Иначе как бы он мог написать «Медного всадника», «Пиковую даму» или «Капитанскую дочку».

Пушкин сразу уподобляет себя и Радищеву и Ломоносову: Ломоносов для него более пример в человеческом поведении, Радищев — в преданности своему предназначению. Но все-таки в пушкинской судьбе куда больше от судьбы Радищева, чем Ломоносова. Между тем в Ломоносове он видит гения, а Радищеву отказывает в звании великого человека.

Думая о дальнейшей судьбе русской литературы, Пушкин более заботился о типе отношения своих последователей к писательскому призванию, чем о том, найдутся ли среди них люди с гениальными дарованиями, ибо одно целиком от них зависит, над другим никто не властен.

Пушкин особенно ценит в человеке решимость, переходящую в безоглядность, даже и одержимость; затем — обострен-

ное чувство собственного достоинства, совместимое со вниманием к другим людям и уважением к ним; в связи с этим верность себе и веру в себя; наконец, что, вероятно, еще важнее, сознание неутолимой потребности осуществления своего особого, исключительного призвания. Из этого не вытекает, что у Пушкина был интерес лишь к людям, так сказать, особого рода. Нет, напротив, его волновала судьба буквально всякого человека. Он отыскивал в нем черты и порывы, лишь его одного характеризующие. Нашупывал, как в том пробуждается жажда утверждения своего собственного «я», совершенно исключительного, вместе с тем и непременно общезначимого. В этом смысле характерны такие его герои, как Германн из «Пиковой дамы» или Сильвио из «Выстрела». Их не беспокоит какая-либо особая забота о судьбе человечества. Они собою только заняты. Это не какие-либо там Фаусты или Гамлеты, Пьеры Безуховы или Иваны Карамазовы. По уровню своих духовных запросов они почти что обыватели. Но их сжигает страсть к овладению собственным «я», которое приобретает для них гипертрофированный характер. Им совершенно нет дела до других, до всех остальных. Их влечет к себе желание не столько отличиться от других, сколько стать самими собою. Ничего другого не собираются добиваться они. В том же Германне отсутствует какое-либо сходство с бальзаковским Растиньяком, жаждущим власти над всеми другими. Только необыкновенная страсть утвердить себя среди других, сделавшая из него отъявленного и безрассудного карточного игрока, дала повод другим говорить о нем как о человеке, у которого «профиль Наполеона и душа Мефистофеля». На деле он несколько не был схож ни с тем, ни с другим. Это был не более чем самолюбец с распаленной страстью удовлетворить свое самолюбие во что бы то ни стало и чего бы это ему ни стоило. Поверив в легенду о тайне «трех карт», он весь без остатка ушел в нее.

«Тройка, семерка, туз — не выходили из его головы и шевелились на его губах. Увидев молодую девушку, он говорил: «Как она стройна! Настоящая тройка червоная». У него спрашивали, который час, он отвечал: «Без пяти минут семерка». Всякий пузастый мужчина напоминал ему туза. Тройка, семерка, туз — преследовали его во сне, принимая всевозможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком. Все мысли его слились в одну — воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила».

В результате Германн становится своего рода маньяком. Но его маниакальность бескорыстна. Никакие дурные чувства

по отношению к людям в нем не пробуждаются. Поэтому он рассчитывает и на доброе отношение к нему всех других людей. Отсюда — один шаг до поэтического взлета. Германн и в самом деле вступает как бы на стезю творчества. Его мольба, обращенная к старой графине, поистине вдохновенный монолог самого высокого поэтического достоинства.

Поскольку пушкинский герой ждет выбора, с помощью которого надеется возвыситься в своих глазах, ибо в этом суть его жизненной позиции, постольку он так или иначе вызывает к себе сочувствие, часто и сострадание. У нас уже шла речь о «Каменном госте». Дон Гуан причинил бездну горя множеству женщин, от которых отступался, едва только успевал увлечься ими или увлечь их. Он искал настоящей любви, но каждый раз, влюбившись, сейчас же убеждался, что это не та любовь, которой он жаждет. Тут речь не столько о конкретном человеке, сколько вообще о сердце человеческом. Наверное, будь Дон Гуан конкретным человеком, его подвергли бы остракизму. Но как литературный герой он восхищает нас. А Дон Гуан более чем литературный герой — он миф.

В «Скупом рыцаре», как часто говорят, Пушкин добивался эффекта сближения противоположных понятий: в самом деле, скупость и рыцарство — понятия несовместимые. Однако вряд ли Пушкина могла занимать такая литературная игра. Его занимает проникновение в сердце человеческое: в конце концов не так важны средства, при помощи которых намеревается оно возвыситься, — важно то, что с ним происходит, когда ему удалось действительно достигнуть возвышения.

Подобно Дон Гуану, Барон в «Скупом рыцаре», в свою очередь, ведет игру со смертью. На свой, разумеется, лад. Им овладела страсть царствовать над людьми, пускай только и в собственном помраченном сознании. Ему вполне довольно «сего сознания. . .».

В противоположность любви, страсти, в прямом и переносном смысле преходящей, страсть царствовать требует своего закрепления в веках, настаивает на своей непреходящести. Здесь и подстерегает Барона из «Скупого рыцаря» полный крах. Ведь он царствует только в своем воображении. Следовательно, не может передать права на царствование своему наследнику. Между тем без наследника он уже как бы и не царь. Более того — в наследнике Барона, в его сыне, как раз заключена его обреченность на полное крушение. И это он прекрасно понимает.

Ситуация Барона и схожа и противоположна ситуации, положенной в основу «Бориса Годунова». Как Барон, так и Борис

Годунов узурпаторы царской власти. Только последний совершил это в реальности, а первый лишь в своем воображении. Но каким бы ни было узурпаторство, оно плохо кончается. Барона сбросил с престола наследник, сын его, который видел в отце лишь отвратительного скрягу; Борис Годунов гибнет от сознания своей вины за убийство законного царевича Дмитрия. Судьба Барона решается невозможностью передать право на царствование наследнику. В судьбе же Бориса Годунова решающую роль сыграла его измученная совесть: «Да, жалок тот, в ком совесть не чиста». Но оба они, как Барон, так и Борис Годунов, — люди судьбы. Правильно понять их можно только в этом свете.

Пушкин, я сказал, ценит в людях решимость, доведенную до одержимости. Вместе с тем, поскольку его герои полагаются на судьбу, их решимость в основном ограничивается рамками выбора судьбы. В остальном они скорее беспечны. Разве уж так борется за свое царствование Борис Годунов? На Самозванце это еще более заметно. Вот сцена в лесу — после решающего сражения, в котором войско Самозванца было разгромлено. А что же он? Да ничего, — спокойно укладывается спать, положив под голову седло с тяжелораненого любимого коня, которого так искренне оплакивает:

Мой бедный конь! как бодро поскакал
Сегодня он в последнее сраженье
И раненый как быстро нес меня.
Мой бедный конь!

Просит, чтобы с «бедного коня» сняли узду да «отпустили подругу», дабы на воле принял он смерть свою. Что будет завтра, Самозванцу словно все равно: что будет, то и будет. Состояние его прекрасно выражено словами Пушкина, пушкинского однофамильца, принадлежащего к его окружению:

Разбитый в прах, спасаясь побегом,
Беспечен он, как глупое дитя;
Хранит его, конечно, провиденье;
И мы, друзья, не станем унывать.

Как мы помним, Пушкин называл Самозванца «милым авантюристом». Самозванец потому беспечен, что доверился фортуне. От беспечности — вся открытость его. Значит, и обаяние, поэтичность. Один только раз проявил он решимость — в поединке с Мариной Мнишек. Тут, что называется, наскочила коса на камень. Но ведь это было не более чем роковое объяснение мужчины с женщиной. Сила Самозванца, сказавшаяся здесь, порождена чисто мужской гордостью. В ней же и источ-

ник его находчивости. Когда настала минута, которая решит твою полную победу или полное поражение, находчивость сама пробудится в тебе. Либо ты уже погиб заранее.

Вообще люди выявляют все могущество, свойственное им, а оно есть у каждого человека, лишь когда попадают в ловушку. Тут — либо пан, либо пропал. Так случилось и с Самозванцем при его объяснении с Мариной Мнишек.

Борис Годунов проявил не больше изобретательности в защите незаконно занятого престола, чем Самозванец в захвате его. Он как бы добровольно уступает то, чего с таким упорством добивался: «на троне он сидел и вдруг упал».

Цена решимость своих героев, доведенную до одержимости, Пушкин их часто направляет по ложному пути самоосуществления. В результате они оказываются в безвыходной ловушке. Потому с какой-то легкостью капитулируют. Раз не вышло — значит, не повезло. К тому же охотно предаются саморазоблачениям. Это — основная тема образа Бориса Годунова. Не случайно в нем нет никакого развития. Как он статичен в сравнении с тем же Шуйским! Ибо Шуйский весь в поисках своего пути, между тем как Борис Годунов целиком занят размышлением над тем, что с ним произошло. То же и с Бароном из «Скупого рыцаря»:

Мне разве даром это всё досталось,
Или шутя, как игроку, который
Гремит костями да груды загребает?
Кто знает, сколько горьких воздержаний,
Обузданных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных мне
Всё это стоило? Иль скажет сын,
Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла, совесть,
Когтистый зверь, скребуший сердце, совесть,
Незванный гость, докучный собеседник,
Запмодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смушаются и мертвых высылают? . . .

Приходится слышать, будто в маленьких трагедиях Пушкин экспериментирует над человеческими душами с целью выяснения, что может случиться, если поставить их в те или иные воображаемые, но почти невообразимые положения. В действительности в Пушкине нет ничего от экспериментаторства. Его волнует не то, какие невысказанные метаморфозы могут произойти с человеческой душой, если создать для нее какие-то искусственные, в сущности почти невысказанные положения, как это делал Достоевский, в частности в «Преступлении и наказании», а что на самом деле случается с нею, находящейся

в самых реальных для человеческого общества условиях. Недаром Пушкин принадлежал к редчайшим знатокам всемирной истории и культуры. И он широко пользовался как реальным историческим материалом, так уже и подвергшимся художественной обработке, извлекая из него такие тайны о человеческом сердце, каких не могли извлечь и величайшие художники мира, такие, как Шекспир или Гёте. Пушкин не пренебрегал и опытом художников не столь значительного калибра. Среди последних оказался и английский драматург Вильсон, автор «Чумного города», произведения, построенного на уникальном материале, хотя и не столь глубокого.

К чужим сюжетам, между прочим, нередко обращался также Шекспир. Но о каких бы странах и эпохах ни писал он, у него тем не менее выходили образы его современников и соотечественников. Гёте находил это вполне закономерным. Люди, замечал он, всегда остаются людьми, были бы они только изображены как принадлежащие роду людскому. Пушкин необычайно дорожил автономностью человеческого бытия. Каждый человек особенно поучителен для нас в его максимально конкретном преломлении. Такова была природа пушкинского гения. И она укреплялась в нем социально-историческими и культурными обстоятельствами его времени.

Так получилось у Пушкина и при переработке пьесы Вильсона в одну из маленьких трагедий — в «Пир во время чумы».

Какая заветная мысль Пушкина вложена в «Пир во время чумы», в одно из лучших его созданий? Ее не так просто, скорее даже невозможно точно сформулировать. Это относится ко всякому гениальному художественному произведению, к «Пиру во время чумы» в особенности: здесь люди в ловушке у самой смерти и они прекрасно сознают, что из нее не найти им выхода. Тут речь идет не о том, как следует жить человеку в согласии со своим человеческим назначением, но о том, как не уронить своего человеческого достоинства, столкнувшись с неотвратимой смертью.

Гимн Чуме прекрасен как выражение безмерной любви к жизни, такой, что и сама смерть не омрачит ее. Однако у смерти есть свои права, и она все сильнее хватается за горло пирующих среди могил, они, в известном смысле, теряют голову, впадают в транс, ведут себя неподобающим образом, в результате и роняют свое человеческое достоинство. О том и напоминает Священник, появившийся среди них. Послушайте, как отвечает ему Председатель, не обвиняя его за то, что тот нарушил их пирушку, а напротив, прося прощения у него за их посягновение на священные обязанности человека и

одновременно умоляя, чтобы тот оставил их в покое, так как другой формы поведения в данной ситуации им не дано.

Зачем приходишь ты
Меня тревожить? Не могу, не должен
Я за тобой идти: я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознанием беззаконья моего,
И ужасом той смертной пустоты,
Которую в моем доме встречаю —
И новостью сих бешеных веселий,
И благодатным ядом этой чаши,
И ласками (прости меня, господь)
Погибшего, но милого созданья. . .
Тень матери не вызовет меня
Отселе — поздно, слышу голос твой,
Меня зовущий, — признаю усилья
Меня спасти. . . старик, иди же с миром;
Но проклят будь, кто за тобой пойдет!

И хотя Священник прав в своих укорах Вальсингаму вкупе с его друзьями и подружками в их неподобающем поведении, а Вальсингам вполне соглашается с его доводами, тем не менее оба приходят к тому заключению, что пирующим среди свежих могил не остается ничего иного, как продолжить свой кощунственный пир.

Вообще принцип Пушкина — давать людям знать не то, как им подобает жить, потому что выработанных и установленных раз и навсегда образцов на сей счет не существует, а то, что необходимо жить в полную меру отпущенных нам сил, держась на высоте человеческого достоинства, чего можно добиться, не страшась и самой смерти.

И как тут не понять Вальсингама, да и Священника тоже. Расстаются они проникнутые глубоким уважением друг к другу.

Председатель

Отец мой, ради бога,
Оставь меня!

Священник

Спаси тебя господь!
Прости, мой сын.

За сим следует авторская ремарка, фиксирующая состояние Вальсингама по уходе Священника: «Пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость». Иначе сказать — Вальсингам отказывается от дальнейшего участия в пире,

Нетрудно представить себе, о чем он так глубоко задумался: выбор им сделан без колебаний, однако он далеко не в восторге от него. Но третьего пути ему не дано. В сущности, из двух зол Вальсингам выбрал то, которое представлялось ему наименьшим.

В изображении Пушкина смерть, несомненно, имеет и свое величие, являясь завершением, итогом жизни. Но «Пир во время чумы» — не об этом. Здесь смерти отведена роль бедствия человеческого рода. Люди предстают здесь перед нею не как исполнившие свое человеческое предназначение, каким бы кратким ни было оно, а как только жертвы ее, безжалостно их уничтожающей.

«Пир во время чумы» — поэма о людях, впавших в отчаяние и борющихся с отчаянием. Они оказались в безвыходной ловушке не из-за каких-либо дурных страстей своих, как, скажем, Барон в «Скупом рыцаре», а в силу законов самой природы, равнодушной и к радостям и к бедам человеческим. Никто из них не делал выбора, который бы по той или иной причине оказался пагубным для всех них. Самой природе они обязаны неотвратимой бедой.

Одно дело — бросаться в объятия смерти, находясь в сражении, совсем иная штука — стать ее добычей, когда она нагрянет, как «дуновение Чумы». В первом случае ты боец и для тебя смерть не так неотвратима, во втором — ты оказываешься только жертвой, Чума тебя хватает и душит. «Гимн Чуме» — утешение для незащитных и обреченных. Оказывается, человек таков, что, и став добычей Чумы, способен вознести себя на пьедестал героя.

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!

.

Итак, — хвала тебе, Чума,
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье!
Бокалы пеним дружно мы
И девы-розы пьем дыханье, —
Быть может... полное Чумы!

Дважды встречается это «быть может». Первый раз — «Бессмертья, может быть, залог...», второй — «И девы-розы пьем дыханье, — Быть может... полное Чумы». В обоих случаях формула «может быть» или «быть может» означает поиск высокого самообмана, о котором в известнейшем четверостишии

поэт заявляет, насколько он дороже ему «тмы низких истин». Но в разбираемом случае он — только временная отдушина.

Повторяю, участники «Пира во время чумы» заняты вопросом не как им жить достойно, а как умереть, не осквернив своего предназначения. Они, в общем, не впадают в уныние, не плачут и не хнычут, но веселятся. А разве неотвратимая смерть — такой уж повод для веселья? Вместе с тем в их смерти нет никакого величия, она не заслуживает уважительного отношения к себе. Потому они и мечутся, прикрывая ужас весельем. В каком-то смысле они уже по ту сторону бытия, вследствие чего и не считают для себя обязательным соблюдение его законов. А между тем остаются живыми людьми, хотя и в промежутке между бытием и небытием. Один только Председатель сознает положение беззаконья, в котором они оказались. Но это уже тема «мирового зла», о чем у нас речь впереди.

9

Страдает всякий, кто живет, — таков принцип мироощущения и эстетических установок Пушкина. Естественно, у страдающего жажда защитить себя от страданий, найти им оправдание, даже возвести в ранг наслаждений. Кто осознает это, всегда перед выбором: как поступить?

Если снова обратиться к Барону из «Скупого рыцаря» и Вальсингаму из «Пира во время чумы», то опять получим подтверждение, что оба они люди выбора. Разница та, что у Вальсингама он мгновенен, у Барона — выношен всей его жизнью. А сходство то, что оба хотят предельного выявления своей сущности, и в этом, как ни покажется странным, они равны между собой. Не в накопительстве суть Барона, а в державности его сознания. Он хочет быть властителем, не властвуя ни над кем. В Бароне эта страсть достигла своего апогея, причудливо соединившись с бескорытием. Он властвует, поскольку сознает свою власть. Одно это переполняет его сознание гордостью осуществленной мечты. Потому, как и Вальсингам, он также поэт, тоже складывает гимн могуществу своей личности.

Между прочим, перекличка образа Барона с образом Вальсингама и в том, что Барон тоже хочет повеселиться в своем подвале. Он обращается с этим предложением к участникам своего заговора — к деньгам.

Нет, не так прост путь человеческого самоосуществления. Нередко он пагубен для человека. Конечно же, Барон — мань-

як. Но нет ли некоторой, хотя бы минимальной, дозы ма-
ниакальности во всяком увлечении страстью, не сдерживаемой
разумом?! Она есть, в совершенно разных долях и формах
проявления, и у Дон Гуана из «Каменного гостя», и у Сальери
из «Моцарта и Сальери».

Так что же получается? Начав с того, что человек для Пуш-
кина есть чудо, в том смысле, что заключает в себе возмож-
ности постоянного возвышения над собою, я затем остановился
преимущественно на особом внимании Пушкина к извраще-
ниям человеком своей собственной человеческой природы.
Однако вдумавшись во все это, мы должны будем признать,
что это в порядке вещей. Чудо в своем роде произвол. Неда-
ром Гегель, с его абсолютизацией закономерности, дал опре-
деление чуду, как насилию над духом. Но едва ли не правиль-
нее признать, что отрицание чуда есть вместе с тем и отрицание
свободы духа, творческого начала в нем. Путь же творчества
предписывает духу некоторую самоизоляцию, способную обер-
нуться самовозвеличением. Недаром гениальные художники
так часто ополчаются на славу, страшись ее власти над собою.
Мы же здесь говорим о людях хотя и незаурядных, однако и
не являющихся великими. Не наделенные подлинным творче-
ским даром, они легко могут сбиться, да и сбиваются, на лож-
ный путь самоутверждения.

Тем не менее природа человеческая едина, суть дела только
в том, что у одних людей верх берут одни ее начала, у других
же — другие. Я говорю в первую очередь о людях с активным
отношением к задаче своего самоосуществления. По ним имен-
но, предельно обнаруживающим свои склонности, в той или
иной мере присущие всем людям, мы и выносим свои заклю-
чения о сущности нас самих. Недаром Пушкина привлек ни-
чтожный человек, оклеветавший великого Макнавелли, — в
этом примере Пушкин увидел ярчайшее подтверждение своему
мнению о человеческой природе, а не просто заклеил кле-
ветника, — он вообще не сказал о нем ни одного дурного слова.
Пушкин был не одинок в своем интересе к подобным темам.
И вообще, не одна только литература проявляет к ним вни-
мание, а также история, философия, не говоря уж обо всех
видах искусства.

Естественно, что в философии, как знании о знаниях, ука-
занная тема предстала как решающая, а потому и в наиболее
выпуклом виде. Тут в первую очередь следует назвать Пла-
тона, представляющего философию древнего мира, и Паскаля,
в котором наиболее резко скрестились сильные и слабые сто-
роны философии нового времени. Будучи великим ученым,
Паскаль в конце концов, в поисках истины о человеке, пришел

к выводу, что одной наукой тут никак не обойтись, а потому обратился к созданию собственной философской системы. В ней он занят в первую очередь уяснением сущности человека, соединяющего в себе величие и слабость, переходящие друг в друга.

«Люди, не будучи в силах избежать смерти, бедствий и неведения, вознамерились ради счастья совсем о них не думать; вот все, что они могли изобрести для облегчения себя от стольких зол. Но это утешение очень шаткое, ибо ведет не к исцелению от зла, а только к временному сокрытию его; а, скрывая зло, мы удаляем мысль о его действительном исцелении. Таким образом, благодаря странному извращению природы человека, выходит, что скука, самое чувствительное для него зло, как будто становится до некоторой степени его величайшим благом, будучи в состоянии более всего остального заставить человека подумать об истинном врачевании. По такой же иронии, развлечение, которое он считает своим величайшим благом, в действительности есть его величайшее зло, ибо более прочего отвлекает его от искания средств против зол. То и другое служит замечательным средством жалкого и поврежденного состояния человека и в то же время его величия».

Читая эти паскалевские строки, вспоминаешь пушкинскую «Сцену из Фауста». Между тем у нас нет оснований утверждать, что во время работы над ней у Пушкина на памяти был Паскаль. Главное в другом — во внутреннем состоянии Пушкина в период, предшествовавший его работе над этой вещью. «Сцена из Фауста» была написана в 1825 году. Принято считать, что поводом к ее созданию явилось письмо Пушкина к Рылееву, датированное маем 1825 года, собственно следующие слова из этого письма: «Тебе скучно в Петербурге, а мне скучно в деревне. Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа». На деле тема скуки возникает у Пушкина много раньше, а скорее — вообще всегда была присуща ему. «...Вы скучаете в вертепе, где три года скучал я» (Ф. Ф. Вигелю, 1823, октябрь — ноябрь). «Душа моя, меня тошнит с досады — на что ни взгляну, все такая гадость, такая подлость, такая глупость — долго ли этому быть?» (брату, 1824, январь — февраль). «Вашей нежной дружбы было бы достаточно для всякой души, менее эгоистичной, чем моя; каков я ни на есть, она одна утешала меня во многих горестях и одна могла успокоить бешенство скуки, снедающей мое нелепое существование» (В. Ф. Вяземской, 1824, октябрь). «...Скука смертная везде» (брату, 1824, 1—10 ноября).

Сами видите, «Сцена из Фауста», где главенствует тема скуки, навеяна Пушкину не литературными чтениями, а собственным мироощущением. Но уж таков был его духовный склад, что всякую свою реакцию на окружающий мир приобщал он ко всем исканиям человеческого духа за всю его историю. Даже только письма его читая, испытываешь ощущение, будто он лично пережил все то, на чем зиждется вся мировая культура.

Ну вот, а теперь о «Сцене из Фауста».

Фауст

Мне скучно, бес.

Мефистофель

Что делать, Фауст?

Таков вам положен предел,
Его ж никто не преступает.
Вся тварь разумная скучает:
Иной от лени, тот от дел;
Кто верит, кто утратил веру;
Тот насладиться не успел,
Тот наслаждался через меру,
И всяк зеваает да живет —
И всех вас гроб, зевая, ждет.
Зевай и ты.

Скажи, когда ты не скучал?
Подумай, понщи. Тогда ли,
Как над Виргилием дремал,
А розги ум твой возбуждали?
Тогда ль, как розами венчал
Ты благосклонных дев веселья
И в буйстве шумном посвящал
Им пыл вечернего похмелья?
Тогда ль, как погрузился ты
В великодушные мечты,
В пучину темную науки?
Но — помнится — тогда со скуки,
Как арлекина, из огня
Ты вызвал наконец меня.
Я мелким бесом извивался,
Развеселить тебя старался,
Возил и к ведьмам и к духам,
И что же? всё по пустякам.
Желал ты славы — и добился, —
Хотел влюбиться — и влюбился.
Ты с жизни взял возможную дань,
А был ли счастлив?

В вопросе о счастье решительное расхождение между Пушкиным и Паскалем, Согласно Паскалю, оно «не в нас, не в тва-

рях, а только в боге». Пушкин придерживается противоположного мнения: человек счастлив, поскольку занят самоосуществлением, то есть творчеством. В октябре 1830 года, будучи женихом и находясь в Болдине, Пушкин написал несколько отрывков открыто автобиографического порядка. В одном из них содержится такое признание:

«Мой приятель был самый простой и обыкновенный человек, хотя и стихотворец. Когда на него находила такая дрянь (так называл он вдохновение), то он запирался в своей комнате и писал в постеле с утра до позднего вечера, одевался наскоро, чтоб пообедать в ресторации, выезжал часа на три, возвратившись опять ложился в постелью и писал до петухов. Это продолжалось у него недели две, три, много месяцев, и случалось единожды в год, всегда осенью. Приятель мой уверял меня, что он только тогда и знал истинное счастье».

Но писателей, творцов — единицы, между тем как стремление к счастью свойственно всем людям, — как же оно понимается ими, в чем они находят его? Во всяком случае, не в молитве, как предписывало Евангелие, как понимал это тот же Паскаль, а скорее в привычке, как о том сказано в «Евгении Онегине». Под привычкою же разумеют обыкновенные люди честное исполнение ими своих человеческих обязанностей.

Пушкинский Фауст не рядовой, а выдающийся человек. Естественно, что у него жажда в особом самоосуществлении, таком, которое давало бы простор его натуре. Но тут-то и вся загвоздка. Самому Пушкину не так легко было справляться с подобной задачей, она была мукой для него на протяжении всей его жизни, хотя одновременно, притом в несравненно большей мере, и наслаждением. Сам Пушкин, приближаясь к тридцати годам и вступив, так сказать, в пору жениховства, провозглашает, что в поисках «семейного счастья» следует придерживаться проторенных дорог.

Своим Фаустом Пушкин напоминает людям, как трудно справляться им со своими страстями, в особенности если это необыкновенные люди.

Трагедия пушкинского Фауста начинается с жажды все постигнуть и всего достигнуть. Тоже ведь одна из склонностей, к тому же наиболее примечательных, вообще человеческой природы. Подчинив себя целиком этой склонности, Фауст забыл обо всех остальных человеческих обязанностях. А в результате его трагедия удваивается: не достигнув вообще недостижимой цели, он, что вполне понятно, ожесточился против человечества, как будто оно виновато в том, что каждому поколению дана возможность лишь собственного самоосуществления,

Отсюда вывод — превышение меры самоосуществления влечет за собой соответствующую меру наказания: у Барона она одна, у Вальсингама — другая, у Дон Гуана — третья, у Сальери — совсем особенная. Выходит так, что за наградой, получаемой человеком от самоосуществления, следует и расплата за нее, а иной раз, как это случилось с Бароном, вина вела к награде, которая обернулась вновь величайшей виной.

Таков путь Пушкина к человеку. Достоевский и Толстой шли к нему иначе, разумеется каждый по-своему. У Толстого человек ближе то к Христу, а то к свинье, и здесь кладется Толстым водораздел между людьми. Достоевский избегает такого резкого противопоставления людей. Зато у Достоевского человек никак не может определить, то ли ему «все позволено», то ли он является «тварью дрожащей». Для Пушкина все люди как только люди в принципе одинаковы, и этим он решительно несхож с Толстым, а потому, сколь бы ни противоречили в человеке одни начала другим. Он видит человека в единстве его человеческой природы, не требующей никаких изменений и не поддающейся никаким изменениям, — и в этом отношении его принципиальное несходство и с Достоевским. Интересно восприятие ими — Пушкиным, Достоевским и Толстым — Наполеона. Сам по себе интерес их к Наполеону понятен: в Наполеоне видели они личность своего века, посягнувшую на ход всей человеческой истории, вознамерившуюся повернуть ее на свой лад. Но тогда как для Достоевского и Толстого Наполеон существует только в этом историческом аспекте, внимание Пушкина он привлекает прежде всего импровизационной природой своей гениальности, что и позволяло ему совершать акции, не предопределенные непосредственными обстоятельствами. Так же расценивается Пушкиным и гениальность Петра Великого. Оба они в представлении Пушкина «земли чудесные посетители», то есть люди, поднимающиеся в своих исторических деяниях на уровень чуда.

10

С самого своего начала Пушкин знал, на что он шел. Я хочу сказать не то, что он заранее предвидел трагический исход своей судьбы, а то, что был готов к этому. А если так, то само собой понятно, какой особый тон должна была приобрести его поэзия.

Истинная духовная деятельность требует от человека, отдавшего ей и способного к ней, готовности ко всяким неожиданностям, превратностям судьбы. Этим мотивом проникнуто

все творчество Пушкина. Об этом не раз говорит он в своих письмах, статьях, заметках. Условие для творчества — просвещение, условие для просвещения — личность. Условием же для того и другого является подвиг тех, кого бог наделил особым даром, обязывающим не щадить себя ради осуществления своего дара. Отсюда такой вывод из «Опровержения на критики»: «... дружина ученых и писателей, какого б рода они ни были, всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно им малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить все выстрелы, и все невзгоды, все опасения».

Подвиги, впрочем, бывают разные, в смысле их соотношения с человеческой личностью. Подвиг писателя не то, что подвиг ученого. Ученый способен даже пожертвовать и собственной жизнью во имя утверждения научной истины, как правило, имеющей всеобщее, а не специфически национальное значение. Дар ученого немыслим без готовности идти и на самые рискованные, даже опасные для его жизни эксперименты. Всякое творчество, как научное, так и художественное, неотделимо от риска. Но для писателя ставить на карту собственную жизнь — это еще не весь риск. Тут должна идти речь о другом — не о готовности умереть за свое дело, но о том, как ты сам выразился в своем деле, оказался ли на высоте своего человеческого призвания.

Здесь корень различия между ролью ученого и художника. В писателе талант неотделим от его человеческих качеств, как бы растворяет их в себе, но и сам растворяется в них. Ценность искусства обычно измеряется заключенной в нем правдой. Так повелось у нас со времени Белинского. Так мы и теперь полагаем. Но правду открывают не одни только художники, но и политики, историки, экономисты, философы и т. д. Больше всего общего у художников с историками. Те и другие изображают события и людей в их неразделимости. Историки имеют то преимущество, что дают нам первоначальные свидетельства в том, что было с нами некогда и как это было. Художникам нередко приходится опираться на сведения, уже запечатленные в трудах историков. Свободные от обязательств передать во всей документальной точности картину исторических событий, минувших или ныне происходящих, художники глубже проникают в самую сердцевину их, в сложные перипетии индивидуальных человеческих судеб со всеми их неожиданными и превратностями. Они рисуют нам творящих историю людей, потому способных на подвиг, требующий от них постоянного преодоления себя.

Назначение науки — удовлетворять непосредственно житей-

ские нужды и потребности наши, тем самым способствовать все новому их возрастанию. Основное назначение искусства в нашем стремлении к самопознанию. Естественно, что тогда как научные открытия требуют подтверждений соответствующими опытами, искусство в такого рода опытах не нуждается, да они и невозможны, ибо для измерения души человеческой пригодна лишь сама она, — иных лабораторий для этого не существует. Наука преимущественно служит практическим целям людей, а поскольку человечество раздроблено на отдельные народы, каждый же народ, в свою очередь, распадается на различные классы и сословия, достижения науки могут быть использованы одними людьми против других. Так бывало всегда. Наука сама по себе не обладает достаточным сопротивлением против использования ее в антигуманных целях. Знаменитый немецкий физик Вернер Гейзенберг вспоминает об одном разговоре своем с Энрико Ферми, создателем водородной бомбы, незадолго до испытания ее в Тихом океане. Поговорив о том, какие грозные последствия для человечества может повлечь за собой такой научный эксперимент, знаменитые физики не отказались от него. Возникновение подобной дилеммы перед художниками в принципе исключено.

Иными словами, судьба ученого, будь она и самой трагической, ничего не говорит нам о нем как о человеке, потому что даже если он жертвует собою, то приносит себя в жертву как всякий другой ученый такого же дарования. В положении же одного художника никак не может оказаться другой художник, обладай он и равным дарованием с ним. Истинному художнику всякий раз приходится поступать так, как дано только ему одному.

Мы являемся собою в той мере, в какой руководимся в наших деяниях собственной волей. Тут сталкиваются наши знания и вера. Эта проблема — одна из решающих в истории всей всемирной культуры. Философия ставит ее более прямо и непосредственно, чем литература, но зато и обнаруживает в ней сложности и трудности, не поддающиеся преодолению. В новое время ей отводили исключительное место такие мыслители, как Макнавелли, затем Декарт и Паскаль, наконец — Кант и Гегель. Немецкая философия в наибольшей степени обнаружила, каким камнем преткновения для духовных усилий человека является проблема знаний и веры. Гегель фактически целиком растворил веру в знаниях, называя верой знания на высшей ступени их развития. Недаром для него чудо — насилие над духом. Кант, как уже сказано, поставил на место понятия «вера» понятие «долг». И вот к чему это иногда приводило его:

«Предположим, что кто-то утверждает о своей сладострастной склонности, будто она, если этому человеку встречается любимый предмет и подходящий случай для этого, совершенно непреодолима для него; но если бы поставить виселицу перед домом, где ему представляется этот случай, чтобы тотчас же повесить его после удовлетворения его похоти, разве он и тогда не преодолел бы своей склонности? Не надо долго гадать, какой бы он дал ответ. Но спросите его, если бы его государь под угрозой немедленной казни через повешение заставил его дать ложное показание против честного человека, которого тот под вымышленными предложениями охотно погубил бы, считал бы он и тогда возможным, как бы ни была велика его любовь к жизни, преодолеть эту склонность? Сделал ли бы он это или нет, — этого он, быть может, сам не осмелился бы утверждать; но он должен согласиться, не раздумывая, что это для него возможно. Следовательно, он судит о том, что он может сделать нечто, именно потому, что он сознает, что он должен это сделать; и он признает в себе свободу, которая иначе, без морального закона, осталась бы для него неизвестной».

Выходит, что человек вправе поступать, как найдет нужным, лишь пока сознает, что своими поступками не наносит ущерба другим, но сразу же лишает себя этого права, подчиняясь обязательствам перед другими, как только устанавливает, что его поступки далеко не безразличны для других. Но спрашивается, откуда человек может почерпнуть уверенность в безошибочности своих суждений о собственных поступках? Гегелю не стоило большого труда опровергнуть учение Канта о долге. Формально не отменяя понятия о вере, Гегель объявил веру особенной формой знания.

Художники тут не могли слепо следовать за философами. Их, то есть художников, легко понять, поскольку их дело — преимущественно изображение отдельного человека, для которого практически недостижима та степень полноты знаний, чтобы объявить их, хотя бы гипотетически, особой формой веры. Отдельному человеку, в смысле своего человеческого поведения, всегда приходится более доверяться себе, своей натуре, чем своим знаниям. В особенности когда это человек, ваяемый главным образом самоосуществлением, а не исполнением неких предназначений, пускай и исходящих от него самого. Тут сразу приходит на ум не Толстой или Достоевский, даже не Шекспир или, тем более, не Гёте, а именно Пушкин, — знаменитая строфа из стихотворения «Герой»:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман. . .

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран!..

Под героем подразумевается Наполеон. В конце концов, не так важно, ходил он или не ходил по чумному госпиталю, пожимая руки больным, — важно то, что такое могло быть с ним; как выяснилось в результате долгих споров и разысканий — все-таки и было. Тем не менее сам по себе факт не имеет здесь решающего значения. Значение имеет в данном случае то, какова личность, о которой идет речь, каковы мы сами. Слова Пушкина о возвышающем обмане совсем не случайно вырвались у него. Таков один из девизов Пушкина: хотя вера у него не противостоит знанию, однако, в принципе, способна возвышаться над знанием, ибо, только веря в себя, человек остается верен своему человеческому призванию. Тогда как знания всегда относительны, уверенность в себе субстанциальна.

Толстой неодобрительно отнесся к такой позиции Пушкина, он писал: «Но Пушкин не прав, и одна истина дороже тьмы возвышающих нас будто бы обманов» (В. О. Меньшикову, 1895, 5 октября). Толстой не обратил внимания на то, что у Пушкина речь идет не вообще об истинах, которые именно потому и уступают обманам, что являются истинами, но только о тех, которые можно назвать низкими, скажем, из-за того, что внушают нам неверие в нас самих, что вообще весьма свойственно всем нам. И потом, Пушкин не просто воспевает обманы, а лишь те, без которых мы не были бы исполнены желанием постоянно превосходить себя. Скажут: но как же в таком случае Толстой звал человека к самосовершенствованию? Он, конечно, тоже был преисполнен полного доверия к человеку, но только, так сказать, запрограммированного. Пушкинский же человек — хозяин себе.

Пушкин, я бы сказал, принципиально настаивает на склонности обыкновенных людей принижать людей великих, откапывая всякие «низкие» истины, относящиеся к ним, с тем, чтобы уравнять себя с ними, а за этим — отрицание гениального творческого начала, заложенного в человеческой природе.

Обыкновенных людей более привлекает ясность в постижении бытия, необыкновенные же тянутся к проникновению в суть его. Тут и причина известного разлада между ними. Но каков бы ни был человек, в глубине своей он всегда чувствует некую несогласованность с самим собою, значит, и необходимость преодоления ее.

Всякое состояние человека изменчиво. Это непрерывное движение человека — предмет исследования для искусства, а не для науки. Наука ищет истины для всех, искусство скорее стремится обогатить каждого. Но суть в том, что не все примиряются с обязательными для них нормами, поскольку все-таки каждый относится к себе как к имеющему право на выбор, то есть на превышение этих норм.

Величие искусства как раз в обладании свойством стоять на страже интересов каждого. Но тут же надо заметить, что не будь этого, не обладай каждый правом на свою относительную автономию, не случилось бы и целого как совокупности единичных общезначимостей. Автономность — величайшее благо личности, во всяком случае не меньшее, чем непреложная норма для всех. В автономности личности заключено ее право руководиться только ей свойственными побуждениями, из которых коренное значение имеют те, что обнаруживают способность человеческой природы возвышаться над собою. Тут личность полагается прежде всего на самое себя, идет и на величайший риск, вплоть до того, что не считается с установлениями разума. Отними это у человека — и человек превращается в штифтик, как любил говорить Достоевский.

Все зависит от конкретных обстоятельств.

В «Арапе Петра Великого» Пушкин дает пример выбора, обратный тому, который отстаивается в «Каменном госте». Ибрагим был отправлен Петром Великим в Париж «для приобретения сведений, необходимых государству преобразованному. . .». Здесь он безумно влюбляется в графиню Д., встретив со временем столь же сильное чувство с ее стороны. Роман между ними достигает вершины своей — у них рождается черный ребенок, тут же отправленный в далекую провинцию. Но страсть графини все более разгоралась. Между тем Ибрагим знал, что крах их романа неизбежен. Петр же, который «не переставал осведомляться о своем любимце и всегда получал лестные отзывы насчет его успехов и поведения», при этом «неоднократно звал его в Россию»; узнав об истинных причинах того, почему тот не торопится с возвращением, дал ему знать, что «предоставляет его доброй воле возвратиться в Россию или нет. . .». И тут наступили решающие минуты для Ибрагима, потому что, с одной стороны, он был бесконечно влюблен в графиню, а с другой — «до глубины сердца» был предан Петру, своему истинному благодетелю. Но была здесь и оборотная сторона медали: Ибрагим был уверен, что рано или поздно графиня охладит к нему, вдобавок, не забывал, что Россия не является истинной его родиной, а он хотел, чтобы она стала ею. Понятно, что, несмотря на колебания, Ибрагим

принял решение о возвращении в Россию. И, уезжая из Парижа, даже не простился с графиней, а только написал ей письмо. Доводы его, в основном, сводились к следующему: счастье их не могло быть продолжительным, потому что оно возникло «вопреки судьбе и природе».

Действительно, Ибрагим — это не Дон Гуан, который был неуязвим как со стороны внешности, так и своего положения в обществе. Все это так. Но суть все-таки в другом: тогда как Дон Гуан совершенно не задумывается о последствиях романа с Доной Анной, Ибрагим принимает решение ехать в Россию, предвидя, как печально мог бы окончиться его роман с графиней. А ведь и Дон Гуану, останься он среди живых, грозили большие неприятности: он все-таки бежал из ссылки, куда был отправлен по приговору короля. Разница в решениях, принятых ими, объясняется в конечном счете разницей их натур. Дон Гуан видел весь смысл жизни в наслаждениях любовью, Ибрагим рано познал, что жизнь способна дать величайшее наслаждение человеку достойными его деяниями. Оба уверены были в своей правоте, и каждый был по-своему прав. Потому у каждого такие простые, решительные и столь краткие доводы в пользу принимаемого решения. О доводах Дон Гуана я уже сказал. Они поразительны по красоте и возвышенности. Но Ибрагим здесь, по-своему, ничем не уступает Дон Гуану, связав свою судьбу с гениальными начинаниями Петра Великого.

Петр встретил его еще в Красном Селе, и встретил почти так, будто Ибрагим доводился ему родным сыном. В Петербург они ехали уже в одной карете — в карете Петра. Ибрагим сразу был привезен в царский дворец. Обедал вместе с царем, его семьей и приближенными. Остался ночевать в царском доме.

«Ибрагим, оставшись наедине, едва мог опомниться. Он находился в Петербурге, он видел вновь великого человека, близ которого, еще не зная ему цены, провел свое младенчество. Почти с раскаянием признавался он в душе своей, что графиня D., в первый раз после разлуки, не была во весь день единственной его мыслию. Он увидел, что новый образ жизни, ожидающий его, деятельность и постоянные занятия могут оживить его душу, утомленную страстями, праздностью и тайным унынием. Мысль быть сподвижником великого человека и совокупно с ним действовать на судьбу великого народа возбудила в нем в первый раз благородное чувство честолюбия. В сем расположении духа он лег в приготовленную для него походную кровать, и тогда привычное сновидение перенесло его в дальний Париж, в объятия милой графини».

Пора вспомнить также о дороге Ибрагима из Парижа в Петербург. Он боялся ее, но случилось иное.

«Путешествие не показалось ему столь ужасно, как он того ожидал. Воображение его восторжествовало над сущест-венностью. Чем более удалялся он от Парижа, тем живее, тем ближе представлял он себе предметы, им покидаемые навек».

Читая эти строки, вспоминаешь описание отъезда Оленина из Москвы в «Казаках» Толстого. Кому не памятно оно?

«Как всегда бывает в дальней дороге, на первых двух-трех станциях воображение остается в том месте, откуда едешь, и потом вдруг, с первым утром, встреченным в дороге, переносится к цели путешествия и там уже строит замки будущего. Так случилось и с Олениным».

Что Ибрагим чувствовал себя в дальней дороге совсем иначе, нежели Оленин, частности, конечно, однако весьма примечательная для установления различия между Толстым и Пушкиным. Для общих заключений о человеческой природе Толстой более исходит не из общего склада отдельной человеческой души, а из наблюдений над тем, как она проявляет себя в типичных для всех без исключения людей обстоятельствах, обнаруживая при этом общие всем людям, а не присущие только одной ей качества. Заключение Толстого о чувствах Оленина в дальней дороге относится скорее ко всем, чем, собственно, отдельно к Оленину. Пушкин же, представляя нам Ибрагима во время поездки из Парижа в Петербург, занят исключительно Ибрагимом, но, разумеется, как принадлежащим истории и роду человеческому. Потому что он всегда занят человеком, избирающим путь, пригодный лишь для него одного. В результате пушкинский человек существует сразу и максимально сам по себе и в такой же степени вместе со всеми другими, — оттого в нем так рельефно проступает человеческая природа, всегда особенная.

У Пушкина человек, как возвышающийся, так и роняющий человеческое достоинство, всегда остается человеком, ибо во всех случаях в намерения его входит утвердиться в человеческом обществе каким бы то ни было способом. И потому спрос с него — всегда как с человека. Здесь — корень целостности и органичности Пушкина. Он исключает абстрактные, головные рассуждения о человеке вообще, представляя его всякий раз исключительно данным человеком.

Пушкин возлагает на человека ответственность за меру сго самоосуществления. Вследствие этого и наделяет его

правом на выбор. В идеале это вообще прерогатива литературы, а не философии, которая занята преимущественно начертанием правил для всех, в отличие от литературы, которая обращена к каждому отдельному человеку. Пушкинское знание о человеческой природе как бы впитывает в себя опыт всей всемирной философии и литературы.

У Гёте человек дается прежде всего в соотношении с определенной идеей, Шекспира интересует главным образом столкновение личностей. Человек у Пушкина предстает перед нами в основном как преисполненный самоуважения, при этом стремится оправдать свое особое призвание своим особым путем.

Так вот — еще раз об Ибрагиме. Судьба положила ему добиваться равенства среди тех, кому неравен он по социальному положению. Что поделаешь с судьбой, — она привередлива. Среди окружения Ибрагима были и люди, достойные уважения. Графиня Д. здесь не в счет: ее увлечение Ибрагимом объяснялось и экзотичностью Ибрагима. Но к Ибрагиму относились с полным вниманием люди, которым его экзотичность давала скорее повод для отстранения от него, между тем он сумел занять достойное место и в их кругу. А что касается Петра Великого, тот полюбил его как родного сына. Вообще Ибрагим очаровывает всех, с кем только сводит его судьба.

Не вдаваясь в подробности, скажу только о намерении царя женить Ибрагима. В невесты ему была выбрана дочь боярина Ржевского, семнадцатилетняя Наташа. Та, узнав об этом, настолько устрашилась своей судьбы, что тяжело заболела. Но Ибрагим, исполняя повеление своего благодетеля, регулярно ездил в дом невесты. Когда Наташа оправилась от болезни, то вдруг узнала, что Ибрагим покорила сердца отца и тетки. Это сообщает ей карлица, благодаря своему характеру и уму имевшая вес в доме. Что оставалось делать Наташе? Только дать согласие, и она его дает.

Ну, а что Ибрагим?

«Жениться! — думал африканец, — зачем же нет? ужели суждено мне провести жизнь в одиночестве и не знать лучших наслаждений и священнейших обязанностей человека потому только, что я родился под пятнадцатым градусом? Мне нельзя надеяться быть любимым: детское возражение! разве можно верить любви? разве существует она в женском, легкомысленном сердце? Отказавшись навек от милых заблуждений, я выбрал иные обольщения — более существенные. Государь прав: мне должно обеспечить будущую судьбу мою. Свадьба с молодой Ржевской присоединит меня к гордому русскому дворянству, и я перестану быть пришельцем в новом моем

отечестве. От жены я не стану требовать любви, буду довольствоваться ее верностью, а дружбу приобрету постоянной нежностью, доверенностью и снисхождением».

Это особый поворот проблемы выбора у Пушкина. Вообще под выбором он разумеет преимущественно предпочтение той или иной страсти, в которую человек безоглядно вкладывает всего себя, чему нет более весомых подтверждений, чем Германн или Дон Гуан. Напротив, Онегин весь в колебаниях. Однако это любимейший герой Пушкина. У Онегина такой же страх перед страстью, каким потом будут охвачены перед идеями герои Достоевского. Но страсть куда более погружена в личность человека, чем идея. Потому и менее опасна для человечности. Захваченный страстью, пускай и пагубной для него, человек стремится выявить в себе все свои личные, ему одному принадлежащие возможности. Напротив; если он подчинит себя той или иной идее, еще нуждающейся в проверке, то рискует быть раздавленным ею. Герои Достоевского всегда стоят на грани такого краха. С героями Пушкина никогда ничего подобного не случается.

Для Пушкина уклонение от выбора, чем так примечателен Онегин, тоже есть выбор. Пушкин во многом и сам был таков. Он с такой силой рвется к выбору, что нередко смотрит на выбор как на преодоление судьбы или участи.

Пушкин придает едва ли не такое же значение участи, как и выбору. Если выбор — построение судьбы, то участь — скорее подчинение ей. Один прозаический отрывок Пушкина так и начинается: «Участь моя решена. Я женюсь...» А вместе с тем женитьба — это какой-то рок, если не сделка.

«Жениться! Легко сказать — большая часть людей видят в женитьбе шали, взятые в долг, новую карету и розовый шлафрок.

Другие — приданое и степенную жизнь...»

Третьи женятся так, потому что все женятся — потому что им 30 лет. Спросите их, что такое брак, в ответ они скажут вам пошлую эпиграмму.

Я женюсь, то есть, я жертвую независимостью, моей беспечной, прихотливой независимостью, моими роскошными привычками, странствиями без цели, уединением, непостоянством.

Я готов удвоить жизнь и без того неполную. Я никогда не хлопотал о счастье, я мог обойтись без него. Теперь мне нужно на двоих, а где мне взять его?»

Дальше — описание холостяцкой, достойной всяческого восхищения жизни. Но вдруг, без сколько-нибудь весомых причин, герой Пушкина решил жениться. О предстоящей женитьбе говорится как о какой-то неизбежности, неизвестно кем навя-

занной ему. Но если сама женитьба не является свободным выбором, то тем самым и выбор невесты теряет характер выбора. Сделав предложение, он так надеялся на отказ. Вместо этого получил письмо от отца невесты, давшего согласие выдать за него свою дочь. Потом — картина помолвки.

«Отец и мать сидели в гостиной. Первый встретил меня с отверстыми объятиями. Он вынул из кармана платок, он хотел заплакать, но не мог и решился высморкаться. У матери глаза были красны. Позвали Наденьку; она вошла бледная, неловкая. Отец вышел и вынес образа Николая Чудотворца и Казанской богородицы. Нас благословили. Наденька подала мне холодную, безответную руку. Мать заговорила о приданом, отец о саратовской деревне — и я жених.

Итак, уж это не тайна двух сердец. Это сегодня новость домашняя, завтра — площадная.

Так поэма, обдуманная в уединении, в летние ночи при свете луны, продается потом в книжной лавке и критикуется в журналах дураками».

Отрывок носит нескрываемо автобиографический характер: написан 12—13 мая 1830 года — ровно через неделю после помолвки с Натали.

Как бы там ни было, а женитьба представлялась Пушкину все-таки некоей сделкой и как бы неотвратимой необходимостью. Недаром такой грустью веет от его предсвадебных писем. В самом деле, легко ли было написать ему, что, женись, он соглашается на то, чтобы искать счастье на проторенных дорогах. Однако, с другой стороны, мог ли Пушкин видеть в женитьбе что-либо предосудительное, если уже в семнадцать лет сказал, что «все чередой идет определенной...». Значит, и на женитьбу смотрел он, как на неотъемлемую форму бытия человеческого, неразлучного со счастьем.

Люди всегда более живы надеждой, чем сейчас совершающимся. Нет худшего положения для человека, чем то, когда он лишен всяких надежд. А полагаться на надежду — значит уже в каком-то смысле отдаваться во власть чуда. Ибо не все, на что надеемся мы, сбывается, а то, что сбывается, не совсем так сбывается, как хотелось бы. Из этого следует, что нам, во имя нашего человеческого достоинства, не положено предаваться целиком житейским волнениям, — напротив, положено проявлять известную беспечность по отношению ко всему, что случается с нами, то есть как-то возвышаться надо всем этим.

Вспомним стихотворение «Поэт и толпа». Оно получило истолкование в пушкиноведении, главным образом, как манифест «чистого искусства». Это началось с давнего времени, про-

должается и по сию пору. Все писавшие на эту тему — а этой темы кто только не касался из писавших о Пушкине — нажимали на приведенное нами четверостишие. Гоголь трижды процитировал его в одной своей статье и пришел к странному выводу об отказе Пушкина от использования своего поэтического слова как оружия против несправедливости в человеческих отношениях. И этот странный вывод — плод однобокого представления о пользе, которую приносит людям искусство. Однобокость суждений на эту тему великолепно выявил И. К. Аксаков в своей речи на торжествах по случаю открытия в Москве памятника Пушкину:

«Да потому и стало велико и бессмертно историческое дело Пушкина, что он с полной искренностью и полным правом мог сказать о себе:

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

Какой еще пользы нужно? Да всегда такие стихи — благоденние».

Действительно, назначение поэзии, согласно Пушкину, в том, что она стоит на страже нашей верности самим себе, в ней заключен протест против какого-либо принуждения нашего по отношению к самим себе в ущерб нашим истинно человеческим качествам. Для Пушкина все — предмет поэзии, к чему бы она ни обращалась. Потому она представляется порою «обо всем», а порою словно «ни о чем». Но ведь если судить о жизни в целом, не упуская ничего из виду, то, так сказать, «ничто» заслуживает не меньшего внимания, чем «не-что».

Пушкин демонстративно беспрограммен в своей поэзии, ничего не навязывая ей помимо того, что она несет в себе, и потому его поэзия в высшем смысле программна, так как она устремлена к высшему своему назначению.

Пушкин вглядывается в человека, не скованный никакими предубеждениями по отношению к нему, кем бы он ни был. В результате пушкинский человек, взятый во всей целокупности, и располагает беспредельными возможностями для своего человеческого осуществления и столь же беспредельной склонностью к тому, чтобы пренебречь ими. Потому Пушкин столь же боготворил человека, что засвидетельствовано «Пророком», сколь и осуждал его. Пушкина влекут особенно крайности в человеческой природе, о чем говорят нам такие его

произведения, как «Моцарт и Сальери» и, в несколько ином смысле, «Сцена из Фауста» или «Граф Нулин».

Иногда говорят, что Пушкин взял Фауста преимущественно в плане его близости к Гамлету. Возможно, здесь и есть доля истины. Однако было бы кощунством думать, что у Пушкина было намерение высмеять Гамлета, как и Фауста. О гётевском «Фаусте» высказывается он с величайшим уважением и восхищением. Невозможно допустить, чтобы он позволил себе комиковать над «Гамлетом». Между тем пушкинский Фауст дан в демонстративно ироническом свете. Нам не остается ничего иного, как предположить, что Пушкин задался целью весело пошутить вообще над склонностью человеческого разума вдруг одним махом покончить со всеми проклятыми вопросами, порождаемыми нашим человеческим бытием и вечно мучающими нас своей непостижимостью.

Есть своя закономерность в том, что в параллель со «Сценой из Фауста» Пушкин создает шуточную поэму «Граф Нулин» (1825). Трагедия Фауста — в постижении всего. И недаром Пушкин переводит ее в иронический план: вознамерившись познать все, но убедившись в безнадежности своих намерений, пушкинский Фауст превращается в предмет насмешек Мефистофеля, которого рассчитывал сделать всего только послушным исполнителем своих повелений.

С графом Нулиным происходит нечто совершенно обратное. Да и не только с ним — со всеми действующими лицами поэмы. Все они — полные ничтожности. Статья критика М. И. Надеждина по поводу поэмы «Граф Нулин» была названа: «Сонмище нигилистов». К ним был причислен и сам Пушкин: дескать, ничего святого не оставил, над всем бесшабашно насмеялся. В действительности эта шуточная пушкинская поэма полна глубокого смысла. Высмеивая великие исторические события, а заодно с ними и Шекспира, воспевшего их в своей поэме «Лукреция», Пушкин утверждает не то, что им не было места в истории и что они появились совершенно случайно, а то, что они могли обернуться и совсем иначе, противоположным образом. Точнее — доказывает необязательность непреложной детерминированности событий. Потому что все происходит от скуки. Ею порожден Фауст, возжаждавший преодолеть ее всезнанием. Мы знаем, что из этого получилось. Но она же, скука, произвела на свет божий и графа Нулина, явившегося противоположностью Фауста. У одного, то есть у Фауста, ставка на превышение человеческих возможностей; у другого, графа Нулина, напротив, пренебрежение ко всяким возможностям, кроме возможности жить в свое удовольствие,

И опять — подведение героев под знак судьбы: один, именно Фауст, обречен причинять одно только зло людям, утешать себя надеждой на исполнение всего, что ему вздумается; другой, именно граф Нулин, весь в ожидании «мига удачи».

Между этими абсолютно противоположными крайностями — истинная, непреднамеренная, стихийная жизнь. В «Сцене из Фауста» — она в насмешках Мефистофеля над Фаустом, в «Графе Нулине» — в поэтических началах, заключенных во всех проявлениях того, чем мы окружены. Так случилось с Натальей Павловной, читавшей сентиментальный роман «Любовь Элизы и Армана». Хотя она

. сначала
Его внимательно читала,
Но скоро как-то развлеклась
Перед окном возникшей дракой
Козла с дворовою собакой
И ею тихо занялась.
Кругом мальчишки хохотали,
Меж тем печально, под окном,
Индеек с криком выступали
Вослед за мокрым петухом;
Три утки полоскались в луже;
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор. . .

Потом следует от самого поэта обращение к нам, напоминание о его тогдашней жизни:

Кто долго жил в глуши печальной,
Друзья, тот, верно, знает сам,
Как сильно колокольчик дальный
Порой волнует сердце нам.

Все бывает на этом свете — и Фауст мелкого пошиба, каким он дан у Пушкина, и подчеркнуто ничтожный граф Нулин (нуль!), однако жизнь идет своим чередом. И без всяких остановок. Несмотря на все казусы и пустяки, которыми она полным-полна, нет силы, которая бы взяла верх над ней. Для Пушкина она всегда остается чудом. Самое поразительное, что свое утверждение о чуде жизни базирует он и на приключении, случившемся с Натальей Павловной, которую он противопоставляет гордой, но уступчивой римлянке Лукреции.

Таков путь Пушкина к чуду, заключенному в человеке.

12

Проблема чуда неотделима от проблемы выбора: в самом деле, чудо может сотворить тот, кто найдет правильный выбор. В выборе сталкиваются разум и воля. В разуме скрывается

оглядка, опасная для него самого. В воле преобладает страшная решимость. Спор об их соединении и противоположности в конце концов оборачивался спором, как быть человеку человеком. Тема эта является одной из стержневых в духовных исканиях человечества, будь они философскими или религиозными по своей форме. В первой четверти XVI столетия на этой почве столкнулись такие крупнейшие представители протестантизма, как Эразм Роттердамский и Лютер: первый написал трактат «О свободе воли», второй — «О рабской воле». То есть один утверждал, что человеку дана свобода выбора как благо, другой — что она пагубна для него. Эразм Роттердамский признавал за людьми способность различения добра и зла, тем самым склонность их к добру и отвращение к злу. По мнению же Лютера, человеку надлежит полагаться не на знания, а на веру, потому что, с его точки зрения, доверяясь знаниям, человек становится их пленником. Напротив, в представлении Эразма Роттердамского, противника Лютера, только в знаниях люди черпают свободу воли.

Эта проблема, проблема знания и веры, берет свое начало от начала веков. В XIX веке о нее споткнулся Гегель. Немало страниц отвел он ей в «Феноменологии духа». Здесь он пишет, что знания порождают страх отклонения от них из-за ощущения недостаточности их, что само по себе парализует волю. Своим культом знаний Гегель внушал недоверие к вере. Дабы избежать такой опасности, он становится на путь внушения недоверия к недоверию. Это, в общем-то, ни к чему не приводит: отвергающее недоверие, в свою очередь, требует подтверждения знаниями, как и отвергаемое. Круг замыкается, и творец обязан прорваться сквозь него, чтобы создать нечто как бы совершенно независимое от знаний и необходимое людям, во всяком случае не менее, чем знания. Творчество упирается в проблему чуда.

Без чуда вообще невысказано бытие человечества. Однако у разных народов и в разные времена устанавливается различное отношение к чуду.

На Западе к XIX веку проблема чуда была изгнана из философского и исторического мышления. В России дело обстояло иначе. Недаром Пушкин отвергает формулы, выработанные французскими историками, как неприменимые к русскому историческому процессу. Литературы западноевропейских стран прошлого столетия идут в ногу и с философией, и с историей. Показателем здесь роман Флобера «Искушение святого Антония». При всем сочувствии герою своему, столь склонному к вере в чудеса, Флобер идет на полное отрицание чудес: только «сила закона является основой порядка».

В русской литературе прошлого века, в творчестве гениальнейших русских писателей, творивших одновременно с Флобером, тема чуда занимает исключительное место. По Достоевскому, каждый из нас носит «золотой век в кармане», каждому человеку по идее дана возможность достигнуть всего, в чем нуждается он, и если он не способен сделать этого, то сам виноват в этом. Причина крушений всех его намерений — необоснованные претензии на переустройство мира, согласно собственным представлениям о мире, более не удовлетворяющим, чем удовлетворяющим его самого. Как бы там ни было, Достоевский на протяжении всего самого плодотворного периода своего творчества, от начала 60-х годов и до конца дней своих, углублялся в человеческий характер одного и того же склада. Тут были неизбежны известные повторения. Тут был и в своем роде предначертанный предел. Потому, сколько бы он ни сталкивался с судьбою, ему не был предудказан прямой и неразрешимый конфликт с нею, ибо для этого он был слишком подчинен задаче поступательного движения в раскрытии им подпольного человека.

О Гоголе было уже сказано, что его разрыв с литературой был навязан ему самим его отношением к назначению литературного творчества. Разуверившись в нем как в способе разрешения всех общественных вопросов, он попытался по-новому осуществить себя, выйдя за пределы свои, как творца, а это явилось причиной окончательного его краха, вплоть до физической смерти.

Толстой хотя и не верил в чудо в буквальном смысле слова, вообще резко отрицательно относился к чуду, тем не менее возлагал свои надежды на возникновение некоего подобиярая на земле. Его основополагающая идея — идея о самосовершенствовании человека, по достижении чего этот человек указал бы путь к достижению того же самого результата всем остальным людям, — не есть ли это вера в чудо, хотя бы и парадоксально истолкованное? Но тут Толстого поджидали еще большие разочарования, нежели Достоевского: идея самосовершенствования все время ускользала из-под его ног, что влекло за собой нарастание пессимизма в его умонастроении, тяжелые душевные кризисы и отсюда — поиски иных, не чисто литературных решений все одного и того же основного вопроса. Конечным результатом всего этого явился побег Толстого из собственного дома и смерть в пути. Иными словами, и перед Толстым, как и перед Достоевским, маячил предел, дальше которого не мог двинуться он как писатель.

Однако ни Достоевский, ни Толстой не сказали бы, как сказал Флобер, что закон является единственным учредителем по-

рядка в этом мире. Вся суть героев Достоевского и Толстого, при колоссальном различии между ними, в доказательстве превосходства творческой мощи человека над предустановлениями закона, пускай и от него самого исходящими. В том величайшие духовные и художественные открытия, совершенные Достоевским и Толстым. Тем не менее поединок их героев с необходимостью заканчивается разве только вничью, да, собственно, и не заканчивается, но обрывается, в лучшем для них случае, зарождением у них новой надежды на обретение новых форм противостояния необходимости, которые привели бы к возвышению над нею.

Но лишь только один Пушкин находит в человеке духовные ресурсы делать выбор между различными для него возможностями, в каких бы тяжких обстоятельствах ни оказывался он и чем бы это ни грозило ему. В то время как Достоевский и Толстой преподносят нам человека, судьба которого зависит от соотношения его идеи о мире с самим реальным миром, потому он, говоря строго, не имеет собственной судьбы, — у Пушкина же человек дан как определенное, неповторимое, единственное воплощение в себе целого мира, и поэтому, в известном смысле, он ставит себя в положение независимости от него, что и ведет его к постоянному ожиданию конца своего (проблема смерти), к неперемennomу столкновению с собственной судьбой.

Как Достоевский и Толстой, так и Пушкин в отношении к судьбе подобен своим героям.

Таким образом, как уже сказано, Пушкина недопустимо сводить к этапу русского реализма, хотя он и является его родоначальником. В Пушкине вообще нельзя видеть только литературное явление. В нем преломилась история исканий человеческого духа, как она выглядела тысячи лет тому назад, как выглядит она и в нашу эпоху, самую тревожную из всех эпох, пережитых человечеством. В Пушкине нельзя не уловить отражение идей Сократа и Платона, Эразма Роттердамского и Лютера, Декарта и Паскаля, Спинозы, Канта и так далее до бесконечности. Лев Толстой ставит имя Пушкина рядом с такими вершинными именами во всемирной литературе, как Гомер, Сервантес и Рабле.

На примере рассуждений Канта о сладострастнике мы уже убедились, каким камнем преткновения для всемирной философии во все времена оставалась проблема выбора. Как показывает тот же пример, на какие только ухищрения ни шла философия, чтобы доказать соединение в человеке зависимости и свободы. Вероятно, софистика потребовалась Канту для отклонения слишком прямолинейного подхода к указанной проб-

леме со стороны Спинозы. Хорошо известно, что Спиноза сделал подлинный культ из необходимости. Его, вообще говоря, мало интересовал конкретный человек, он был предан идее о человеке вообще. В согласии с этой идеей человек делает тот выбор, который оказывается предпочтительным по сравнению со всеми остальными исходя из учета сложившихся обстоятельств. Ну а что, если он попадет в положение, когда два выбора окажутся равнозначными для него? В таком случае ему не останется ничего иного, как уклониться от того и другого, пускай даже это грозит ему гибелью.

Спиноза пишет: «Я вполне согласен, что человек, поставленный в такое состояние равновесия (именно когда он чувствует жажду и голод и видит пищу и питье, которые находятся от него в одинаковом расстоянии), умрет от голода и жажды. Если же меня спросят, не следует ли такого человека считать скорее ослом, чем человеком, то я скажу, что не знаю, так же, как не знаю, кем нужно считать того, кто надевает себе петлю на шею, и как нужно смотреть на мальчишек, дураков, безумных и проч.»

Знал ли Пушкин приведенное рассуждение Спинозы? Едва ли. Но ведь это, в сущности, не относится к делу: кому не известна история с Буридановым ослом, находившимся на одинаковом расстоянии от двух вязанок сена, потому и не подошедшим ни к одной из них, в результате погибшим от голода. Спиноза лишь несколько видоизменяет эту историю. Он оказывается перед проблемой сопоставления воли и разума. Воля, замечает он, «простирается дальше, чем разум», тем не менее приоритет следует отдать разуму, который будто предпочтет ничего не делать, чем делать то, из чего неизвестно что получится.

Так что в своих решениях проблемы выбора Пушкин, конечно же, учитывал то, с какими трудностями сталкивалась на протяжении веков философская мысль, принимаясь за ее решение.

Пушкин являет собою пример такого исключительного художника, в творчестве которого художественные решения сами по себе неразрывны с исканиями всемирной философии. Потому что для Пушкина всякий человек столь же исключителен, единствен, сколь и воплощает в себе те или иные свойства всего рода человеческого. Иезуит Посвин, оклеветавший Маккиавелли, не прочитав ни одной страницы из его произведений, не просто выродок, оскверняющий природу человеческую, а весьма яркий образчик воплощения одного из решающих свойств ее. Приведя этот пример, Пушкин заключает: «Человек по природе своей склонен более к осуждению, нежели

к похвале (говорит Макнавелли, сей великий знаток человеческой природы)».

Героев Достоевского принято называть людьми, отпущенными на свободу, то есть нарушителями только что изложенного спинозовского принципа. Это и так и не так. Достоевский действительно заставляет человека идти против доводов разума с целью выяснения того, что же, в конце концов, представляет он собою, но, с другой стороны, отдает его в плен идеям, никак не гармонирующим ни вообще с человеческой природой, ни, в особенности, с его личными душевными и духовными качествами, что в результате побуждает его к насилию над собой.

У пушкинского человека нет потребности в проверке, чего же стоит его человеческая природа и как ему надлежит распорядиться ею. Пушкин представляет нам человека, в принципе положившегося только на самого себя, а не на какие-либо идеи или верования, как это происходит у Достоевского и Толстого. Отсюда у пушкинского человека, каковым бы тот ни был, такое беспристрастие в отношении к самому себе. Отсюда его готовность ко всему, что только может случиться с ним. Отсюда такая выпуклость его поступков и такая весомость слов, им или о нем произносимых. Отсюда и, какая бы там ни была, человечность его, пускай даже совершает он самые античеловеческие поступки. Отсюда — за ним право на выбор собственных поступков.

Блистательно выражено все это Пушкиным в «Заметке о „Графе Нулине“» (1830).

«В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая «Лукрецию», довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может, это охладило б его предприимчивость, и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те.

Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Норвежеском уезде.

Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась. Я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть.

Я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. «Граф Нулин» писан 13 и 14 декабря. Бывают странные сближения».

Последнее замечание содержит намек довольно явственный: восстание декабристов могло бы закончиться и совсем иначе,

случись какой-нибудь непредвиденный пустяк, благоприятствующий восставшим.

Тут вспоминается знаменитое изречение Паскаля: «Будь нос Клеопатры покороче — иное было бы лицо земли».

Пушкин, конечно, как небо от земли, был далек от мысли, что история человеческая — нагромождение случайностей. В истории каждого народа, как и всего человечества, он настойчиво отыскивает идею как основной стержень ее. При этом он придает исключительное значение случайности, равно и сцеплению случайностей. Одно ни в коем разе не противоречит другому: будь закономерность непреложной, история превратилась бы в мертвое однообразие.

Нисколько не умаляя принципа закономерности в историческом развитии, Пушкин ставит рядом с ним, не уравнивая их между собою, принцип личности, сразу и обусловленной закономерностью и независимой от нее. В результате, в истолковании Пушкина, личность скорее возвышается над закономерностью, ибо, порожденная ею, на деле творит ее.

13

Не будучи в строгом смысле детерминистом, Пушкин проявляет исключительную чуткость к моменту. Потому на редкость переменчив, — что не ослабляет, напротив цементирует его цельность, ибо натура его тем решительнее дает о себе знать, чем настойчивее добывается своего, применяясь к непрерывно меняющимся обстоятельствам. А если он и ломает себя, то сообразуясь с моментом, не производя никакого насилия над собою; тем самым превращает эти изменения собственной личности в поэтические сюжеты и мотивы; в результате избегает каких-либо скачков в своем поэтическом развитии; наконец, всегда владеет своими творческими силами, подчиняет их своей единой и могучей воле. Пушкин приноравливается к моменту, неизменно возвышаясь над моментом. В этом причина исключительной истинности и естественности пушкинского слова.

Взгляд творца на собственное творчество вносит известный диссонанс в его личность. Это понятно: в своем творчестве, как правило, художник возвышается над самим собою, преодолевая свои слабости и пристрастия, но лишь поскольку целиком занят только творчеством; в противном случае — переполнен всякого рода противоречиями. Пушкин неизменно весь внутри искусства, поскольку занят искусством. Его победа над собою всякий раз является творческой победой. Он разрешает конфликты, не снимая и не отменяя их, а возвышает человека над ними. Не декларирует своего трагизма, подлежащего пре-

одолению, а констатирует его как всегда присущий ему элемент.

Для Пушкина искусство несомненное и выше всего, что только есть на свете, почему он и не допускает таких рассуждений об искусстве, которые сами по себе не являлись бы искусством. Даже и свои сомнения в собственном творчестве он обращает в творчество, может быть, самого высокого порядка. Оправдывать творчество творчеством же — что может быть неотразимее такого аргумента? Чтобы сделать свое искусство открытым для всего существующего на этом свете, Пушкину пришлось охватить своим искусством все, что происходит на земле. В результате в нем и вершина творчества, и самая высокая трагедия для художника, ибо в данном случае творчество выступает как автономное по отношению ко всему бытию, значит, и находится в непомерной, но гордой тяжбе с бытием.

Цена в писателе прежде всего дарование, Пушкин обязывает его к владению тайнами литературного языка, ибо в этом залог того, сколь многообразно выступит жизнь в его изображении. Так, в рецензии на шуточное стихотворение И. Дмитриева «Путешествие В. Л. П.» читаем:

«Для тех, которые любят Катулла, Грессета и Вольтера, для тех, которые любят поэзию не только в ее лирических порывах или в унылом вдохновении элегии, не только в обширных созданиях драмы и эпопеи, но и в игривости шутки, и в забавах ума, вдохновенных ясной веселостию, искренность драгоценна в поэте. Нам приятно видеть поэта во всех состояниях, изменениях его живой и творческой души: и в печали, и в радости, и в парениях восторга, и в отдохновении чувств — и в Ювенальном негодовании, и в маленькой досаде на скучного соседа... Благоговею пред созданием «Фауста», но люблю и эпиграммы».

Толстой, как уже говорилось, в языке видел, главным образом, средство передачи мысли, Пушкин же — непосредственно самую мысль. И если Толстой испытывает неизбежную потребность возвращаться к своим прежним произведениям, как-то усовершенствовать или переделывать их, то у Пушкина в принципе не было такой потребности. Идеи Пушкина, как правило, не нуждаются в мотивировках. Идеи же Толстого обычно развертываются как цепь мотивировок. Поэтому, если Толстому дорога истина более как система ее доказательств, истине Пушкина не необходимы доказательства, она существует, так сказать, сама в себе, определяясь сама собою же.

Отсюда и характер слога Пушкина. Слог писателя для Пушкина — вообще начало всех начал. Отсюда — его гимны слогу.

Согласно Пушкину, не только писателю, но даже историку, поскольку он судит о делах человеческих, необходимо владеть слогом. Здесь нет места безликости.

К историческому труду, в известных пределах, приложима та же мерка, которую применяем мы к художественному произведению, скажем, к роману, — на него следует смотреть, как «на книгу, обдуманную одним человеком и проникнутую единством духа». Это качество, утверждает Пушкин, решительно чуждо, например, «Истории русского народа» Н. Полевого. Хотя было бы абсолютно несправедливо утверждать, оговаривается он, что у Полевого нет «ни остроумия, ни воображения, ни способности живо чувствовать; но искусство писать до такой степени чуждо ему, что в его сочинении картины, мысли, слова, все обезображено, перепутано и затемнено». При этом, по утверждению Пушкина, историк Полевой сам «в своем предисловии весьма искусно дает заметить, что слог в истории есть дело весьма второстепенное, если уже не совсем излишнее; он говорит о нем почти с презрением».

Под слогом, следовательно, Пушкин понимает не фразеологическую отделку, а то, чтобы каждая фраза, как и каждое слово в каждой фразе выражали самую сущность данного ли писателя или же отдельного его произведения. Так образуется стиль, всегда неповторимый, органичный, где всякая самая малая частица принадлежит целому и характеризует целое.

При сходстве писателя с историком, как понимаются они Пушкиным, в смысле их отношения к слову, слово у них тем не менее исполняет принципиально различные назначения: от слова историка требуется дельность и точность, писателю же необходимо придать своему слову красоту, пользоваться им так, чтобы раскрывать сущность неповторимых человеческих характеров в их общезначимости, проникать во все сложные переплетения их судеб, зависящих в первую очередь от самих же людей.

Слово Пушкина перекрывает, предопределяет все остальные особенности его творчества. Потому и несет максимальную нагрузку. Пушкин говорит об отличительных чертах только этого человека, находящего лишь в самом себе причины своих деяний. Тут и корень его многожанровости. Каждый жанр позволяет преподнести действительность в особом разрезе, значит, и открывает особые возможности для использования слова. Скажем, язык «Бориса Годунова» столь же выигрывает в сравнении с языком «Онегина», сколь и уступает ему.

Гоголь пишет, что «собрание мелких стихотворений» Пушкина представляет собою «ряд самых ослепительных картин», олицетворяющих «ясный мир, который так и дышит чертами,

знакомыми одним древним». Однако — в чем это родство Пушкина с древними? И какова причина этого родства? Наконец, как в этом родстве выразился Пушкин, сказалась его собственная, пушкинская суть? Если Гоголь и задумывался над этими вопросами, то разве в духе русского мессианизма: вот-де, мы, русские, какие — способны обернуться кем угодно, вплоть до древних греков. Из этого будто следует, что мы роднее и ближе всем народам, на какой бы ступени своего духовного развития ни находились те, во все времена их исторического бытия, чем какой-либо другой народ, в какое бы то ни было время.

Как художник Гоголь в каком-то смысле не менее феноменален, чем Пушкин. Но именно потому, что, в отличие от Пушкина, он не желал оставаться только художником, терял многие свои лучшие качества, выходя за пределы искусства. Да ведь и Гёте, при всей колоссальности своего ума, художественной гениальности и безграничности знаний, в своих ученых штудиях безмерно уступает самому себе. Что ж тогда говорить о Гоголе, не обладавшем ни дисциплиной ума, ни всеобъемностью знаний Гёте. Гоголь испытал исключительное влияние со стороны Пушкина. Их многое сближало, однако расхождений между ними было еще больше. У них было одинаковое отношение к вопросу о национальной самобытности русской литературы, тем не менее в самой оценке ее назначения они решительно расходились. В то время как для Пушкина поэзия самодостаточна, у Гоголя сразу же намечается тяготение к тому, чтобы подпереть ее морализмом. Отсюда у него жажда учительства. При величайшем демократизме своего искусства он все-таки представлял себя вознесшимся над толпой. Потом то же будет с ним, когда он примется за проповедничество.

Пушкину чуждо было всякое проповедничество, помимо непосредственно поэтического. А в своей публицистике и литературной критике он оставался художником. В качестве литературного критика разъяснял и отстаивал принципы верности художника своему дару и предназначению, а не каким-либо отвлеченным убеждениям. При всесторонности духовных интересов Пушкина он не мог не оценить значения документальных, публицистических жанров, в его время настойчиво торговавшихся в литературу. Это ведь привело к дальнейшему расширению ее возможностей. Пушкин предостерегал публицистику от злоупотребления оценками, ценя ее за правдивое изложение фактической стороны дела. Тут он также был на страже слова, пограничного с художественным.

О Гоголе, имея в виду его эстетическую платформу, я бы сказал так: он хочет добиться полезности от красоты, почему

и ставит красоту, при богомольном отношении к ней, под контроль этики. Отсюда риторический элемент и в самых высоких его лирических излияниях. Восторг перед поэтическим словом у Гоголя пребывает и сомнениями в его возможностях.

Естественно, творчество Пушкина явилось и высшим осознанием творчества, — не только своего, но и вообще как такового. В литературно-критическом жанре он стоял на уровне всех литературных жанров, в равной степени ему доступных.

В круговорот мысли Пушкина как критика включается и наука, поскольку, с его точки зрения, вдохновение необходимо и геометрии, как и поэзии. Тем не менее он не ставит знака равенства между одним и другим вдохновением. Для него вообще признак вдохновения — это деятельный и настойчивый труд, приводящий к прозрению. Прозрение в поэзии принципиально отличается от прозрения научного: при всей объективной ценности оно, тем не менее и непременно, насквозь субъективно, то есть углубление поэта в действительный мир является одновременно углублением в свою душу, вообще в душу всякого человека, со всеми ее противоречиями, даже с противоположными склонностями, с наслоениями различных, может быть и взаимоисключающих влияний. Пушкин был настолько убежден в этом и настолько дорожил этим своим убеждением, что в иных случаях второстепенные или третьестепенные поэтические явления возводил чуть ли не в высший ранг, если в них были порывы к бесстрашному углублению в бездны души человеческой, соединенные с тревогой за ее судьбу.

Отсюда — предоставление особых полномочий искусству и прав художнику. В исследовании человеческого бытия искусство не знает пределов, а художник тем в большей степени остается на высоте своего призвания, чем бесстрашнее относится к самому себе как к человеку, ибо творчество несовместимо с каким-либо отступлением от человеческого достоинства, и оно неизменно возвышается над отвлеченной добродетелью.

С исключительным интересом отнесся Пушкин к стихам виднейшего французского критика Сент-Бева, в поэзии выступавшего под псевдонимом Делорма. В его стихах, пишет Пушкин в отзыве о Сент-Беве, сказывался необыкновенный талант, ярко обрисованный странным выбором предметов.

Или: «Между сими болезненными признаниями, сими мечтами печальных слабостей и безвкусными подражаниями давно осмеянной поэзии старого Ронсара, мы с изумлением находим стихотворения, исполненные свежести и чистоты».

Одну из элегий Делорма Пушкин находит достойной «стать наряду с лучшими произведениями Андрея Шенье».

Вскоре тот же Делорм, то есть Сент-Бев, издал в виде от-

дельной книги свои рассуждения о французском стихосложении, к которому у Пушкина было отношение более чем скептическое — скорее, просто отрицательное.

В первом своем стихотворном сборнике Делорм прельстил Пушкина пристрастием «описывать слабости, заблуждения и страсти человеческие», Пушкин считал: это «не есть безнравственность, так как анатомия не есть убийство; и мы не видим безнравственности в элегиях несчастного Делорма, в признаниях, раздирающих сердце, в стесненном описании его страстей и безверия, в его жалобах на судьбу, на самого себя».

Обращаясь в своих стихах к темам безнравственности, Делорм качеством своих стихов, их поэтичностью отвергал начисто безнравственность. Ибо поэзия сама по себе, будучи истинной, не может быть безнравственной, равно как и безобразной, ибо ее высшее предназначение — обнаруживать в нас самих наше высшее же предназначение.

Второй сборник стихов Делорма, выдержанный в духе высокой нравственности, напротив, вызвал у Пушкина резко отрицательное отношение, ибо Пушкину была нужна поэзия, а не нравственные поучения.

«... Делорм является исправленным советами приятелей, людей степенных и нравственных. Уже он не отвергает отчаянно утешений религии, но только тихо сомневается; уже он не ходит к Розе, но признается иногда в порочных вожделениях. Слог его также перебесился. Словом сказать, и вкус и нравственность должны быть им довольны. Можно даже надеяться, что в третьем своем томе Делорм явится набожным, как Ламартин, и совершенно порядочным человеком».

А какой грустный вывод — итоговый вывод о Делорме: «К несчастью, должны мы признаться, что, радуясь перемене человека, мы сожалеем о поэте».

Вот парадокс: Пушкин отвергает нравственно исправившегося Делорма, отдавая предпочтение Делорму, проявлявшему такой сочувственный интерес к проблемам пороков и безнравственности. На самом деле это яснее ясного: поэтические изображения безнравственной и порочной жизни есть уже и отвержение ее; напротив, нравственные назидания в стихах лишают их всякой поэтичности.

Пушкин царственно вошел в литературу, можно сказать, с первого своего стихотворения утвердив свое первенство в ней, однако как бы и безразличие к этому первенству. Перед

щедростью и блеском его дара сразу сникли лучшие поэты того времени, а литературная атмосфера наполнилась предчувствием чего-то невероятного. Вместе с тем вызовом своему предназначению, то есть как бы и безразличием к тому, что с ним случится, Пушкин насторожил к себе своих учителей и наставников, — и так продолжалось на протяжении многих лет, в сущности до конца жизни его.

Пушкину как бы приятно было возбуждать у других опекуновское отношение. А другой характернейший признак гения Пушкина одновременно и ирония над опекуномством. Хотя главным его опекуном был Жуковский, мы начнем с Чаадаева, так как расхождения Пушкина с Чаадаевым имеют принципиальный характер. Последовательность в изложении этой темы не обязательна.

В январе 1831 года Пушкин пишет небольшую записку Чаадаеву, посылая ему только что вышедшего «Бориса Годунова». Неизвестно, ответил ли Чаадаев Пушкину, то есть отозвался ли как-нибудь о «Борисе Годунове», тем не менее отношения между ними сохранялись. Несколько месяцев спустя, в мае того же года, в руки Пушкина попадает часть «Философических писем» Чаадаева, и он надеялся, что удастся опубликовать их. Чаадаеву не терпелось узнать, чем закончатся старания Пушкина, — не прошло и месяца, как он обратился к нему с запросом, выдержанным в укоризненном тоне, с сожалением о возникших между ними разногласиях. Несколько в замаскированном виде Чаадаев укоряет Пушкина за уклонение от встреч с ним. А в конце обращается с такой просьбой: «Пишите мне по-русски; вы должны говорить только на языке своего призвания».

Пушкин не замедлил с ответом. Однако написал его не по-русски, а по-французски. Была ли на это причина? Вне всякого сомнения — была: «Друг мой, я буду говорить с вами на языке Европы, он мне привычнее нашего, и мы продолжим беседы, начатые в свое время в Царском Селе и так часто с тех пор прерывавшиеся» (1831, 6 июля).

В своем письме Пушкин возражает Чаадаеву по истолкованию коренных вопросов всемирной истории: в частности, отклоняет нападки на Гомера и Марка Аврелия, а с другой стороны — идеализацию католицизма. Но меня здесь в особенности интересует то, почему Пушкин отказался выполнить просьбу Чаадаева говорить с ним «на языке своего призвания». Думаю, что причина — поношение Чаадаевым русской самобытности. Самое свое знаменитое письмо к Чаадаеву от 19 октября 1836 года Пушкин также написал по-французски. Он предельно откровенно в самом начале заявил, что в понимании

как европейской, так и русской истории далеко не согласен с Чаадаевым. Указав на важнейшие заслуги России перед всемирной историей и цивилизацией, Пушкин спрашивает Чаадаева: «...Разве не находите вы чего-то значительного в теперешнем положении России, чего-то такого, что поразит будущего историка? Думаете ли вы, что он поставит нас вне Европы?»

При коренном расхождении Пушкина и Чаадаева в трактовке русской и всемирной истории Пушкин великолепно, как мало кто в его время, знал цену главному сочинению Чаадаева — «Философическим письмам». Они действительно сыграли исключительную роль в развитии русской освободительной мысли. Блистательную оценку дал им Герцен. Узнав об этом, Чаадаев обратился к Герцену с благодарственным письмом:

«Слышу, что вы обо мне помните и меня любите. Спасибо вам. Часто думаю также о вас, душевно и умственно сознавая, что события мира разлучили нас с вами, может быть, навсегда. Хорошо бы было, если б вам удалось сродниться с каким-нибудь из народов европейских и с языком его так, чтобы вы могли на нем высказать все, что у вас на сердце. Всего бы мне казалось лучше было усвоить вам себе язык французский. Кроме того, что это дело довольно легкое, при чтении хороших образцов, ни на каком ином языке современные предметы так складно не выговариваются. Тяжело, однако ж, будет расстаться вам с родным словом, на котором вы так жизненно выражались. Как бы то ни было, я уверен, что вы не станете жить сложа руки и зажав рот, а это главное.

Благодарю вас за известные строки. Может быть, придется вам скоро сказать еще несколько слов о том же человеке, и вы, конечно, скажете не общие места, а общие мысли. Этому человеку, кажется, суждено было быть примером не угнетения, против которого восстают люди, а того, которое они сносят с каким-то трогательным умилением и которое, если не ошибаюсь, по этому самому гораздо пагубнее первого.

Мне, вероятно, недолго остается быть вечным земным свидетелем дел человеческих; но веруя искренно в мир загробный, уверен, что мне и оттуда можно будет любить вас так же, как теперь люблю и смотреть на вас с тою же любовью, с которой теперь смотрю. Простите».

Сначала — о некоторых перекличках письма Чаадаева к Герцену с одним из его писем к Пушкину. Именно с тем, в котором Чаадаев просит Пушкина писать ему по-русски. Пушкин — великий русский поэт, и Чаадаеву хотелось бы, чтоб тот обращался к нему именно в этом своем качестве. Напротив, для Герцена он не видит особой беды в переходе с русского

на французский. Пушкинское слово, хотя бы и в письмах, драгоценно Чаадаеву как слово художника, а не как только средство общения русского с русским. Такой вывод напрашивается сам собою из письма Чаадаева к Герцену, — в сопоставлении с соответствующим письмом его к Пушкину. За этим выводом — другой: в строе чаадаевской мысли чувствуется некий космополитизм, недостаточная органичность, более вычитанная из книг, чем обусловленная самой натурой. Именно натуры как раз и не хватило Чаадаеву, чтобы оставаться всюду самим собою. О том говорит его письмо к графу А. Ф. Орлову, всемогущему шефу жандармов, написанное вслед за письмом к Герцену и также по поводу Герцена (оба письма относятся к 1852 году):

«...Слышу, что в книге Герцена мне приписываются мнения, которые никогда не были и никогда не будут моими мнениями. Хотя из слов вашего сиятельства я вижу, что в этой наглой клевете не видите особенной важности, однако не могу не опасаться, чтобы она не оставляла в уме вашем некоторого впечатления. Глубоко благодарен был бы вашему сиятельству, если б вам угодно было доставить мне возможность ее опровергнуть, и представить вам письменное опровержение, а может быть, и опровержение всей книги. Для этого, разумеется, нужна мне самая книга, которой не могу иметь иначе, как из рук ваших.

Каждый русский, каждый верноподданный Царя, в котором весь мир видит Богом призванного спасителя общественного порядка в Европе, должен гордиться быть орудием, хотя и ничтожным, его высокого священного призвания; как же остаться равнодушным, когда наглый беглец, гнусным образом искажая истину, приписывает нам собственные свои чувства и кидает на имя наше общественный позор?

Смею надеяться, ваше сиятельство, что благосклонно примете мою правду и если не заблагорассудите ее исполнить, то сохраните мне ваше благорасположение.

Честь имею...»

Представьте, что сказал бы Пушкин, прочтя эти письма?!

Пушкина нельзя мерить общей меркой. В нем натура господствовала над убеждениями, а не убеждения над натурой. У него не могло быть судьбы, схожей с судьбой Чаадаева или Вяземского. Герцен близко подходит к этой мысли, однако останавливается на ее пороге. Я имею в виду прежде всего следующее место в статье «Литература и общественное мнение после 14 декабря 1825 года»:

«Пушкин, часто недовольный и печальный, оскорбленный и полный негодования, все же готов заключить мир. Он желает

его, он не теряет на него надежды; в его сердце не переставала звучать струна воспоминаний о временах императора Александра. Лермонтов же так свыкся с отчаянием и враждебностью, что не только не искал выхода, но и не видел возможности борьбы или соглашения. Лермонтов никогда не знал надежды, он не жертвовал, ибо ничто не требовало этого самопожертвования. Он не шел, гордо неся голову навстречу палачу, как Пестель и Рылеев, потому что не мог верить в действительность жертвы; он метнулся в сторону и погиб ни за что».

Герцен не совсем последователен в характеристике и Пушкина и Лермонтова. Получается, что Пушкин оставался до конца верен самому себе лишь по той причине, что в его сердце не переставала звучать струна воспоминаний о временах императора Александра. Возможно, и это имело значение. Между тем главное все-таки — в личности Пушкина, о чем у Герцена ни слова. Характер же творчества Лермонтова, по Герцену, в том, что «Лермонтов никогда не знал надежды». . . Человек без надежды в принципе сам безнадежен. А Лермонтов погиб все-таки за что-то, а не «ни за что», иначе какой же он великий поэт?

Словом, противопоставление Пестеля и Рылеева Пушкину и Лермонтову, сделанное Герценом, нельзя признать правомерным. Оно уводит нас от проникновения в суть пушкинской и лермонтовской поэзии, да и в их человеческие качества. Не уступали же они и по своему мужеству Пестелю и Рылееву. А если вели себя иначе, так потому, что были гениальными поэтами. Я бы даже сказал, что в известном смысле в их поведении больше органичности. Вообще в художнике, особенно если он гениален, больше натуры, чем в чистом идеологе. Под рукой у нас пример соотношения Пушкина с Чаадаевым, наставником юного Пушкина.

Г. В. Плеханов утверждает, что проживи Пушкин еще лет хотя бы двадцать, и его постигла бы участь Вяземского или Чаадаева. Можно с полной уверенностью сказать, что ничего подобного не случилось бы с Пушкиным, если бы он дожил до 50—60-х годов. Личность его несокрушима, и она осталась бы все тою же, если бы он оказался в совершенно иных исторических условиях. В самом деле, разве можно представить Пушкина отступившимся от своего дара? С Вяземским же и Чаадаевым у него было немало столкновений. Даже в лучшую пору отношений с ними. И именно по причине слишком головных их представлений и об искусстве, и о России: Вяземского Пушкин отчитывает за то, что тот нападает на Крылова, якобы за одностороннее выражение нашего национального характера в его баснях, а с Чаадаевым вступает в спор, поскольку тот не при-

знает никаких достоинств ни в нашем национальном характере, ни в нашей национальной истории.

Пушкин неизменно органичен во всех своих проявлениях. Более, чем кто-либо из гениальных художников мира, полагаясь на свой дар, он и в наибольшей степени заботился о своем даре. При прочих равных условиях, лучшим образом исполняет тот свое дело, кто максимально постиг уроки собратьев по своему делу. С Пушкиным тут не сравниться и самому Гёте. Он, естественно, не прошел мимо и гётевской проблематики.

До сих пор остается для нас загадкой, в каком соотношении находится его «Сцена из Фауста» с гётевским «Фаустом». Тут есть несколько крайностей. Одни (в их числе — Гоголь) считают, что Пушкин вступил в прямое поэтическое состязание с Гёте и превзошел его; другие (например, Белинский) — что пушкинские Фауст и Мефистофель не имеют ничего общего с одноименными героями Гёте; третьи придерживаются совершенно неопределенного мнения: Пушкин-де писал своего «Фауста» с оглядкой на Гёте, однако в его «Фаусте» отсутствуют какие-либо точки соприкосновения с гётевским «Фаустом». Есть и такое мнение, будто в «Сцене из Фауста» Пушкину удалось окончательно разделаться со своим увлечением романтизмом. Я думаю, что перед Пушкиным в «Сцене из Фауста» стояла чисто пушкинская задача и что пришел он к ней независимо от Гёте, что совсем не исключает некоей общности его, как он сам говорит, с «великаном романтической поэзии». А главное — тут виден Пушкин, каким он всегда остается.

Хорошо известно, что «Сцене из Фауста» предшествует стихотворение «Демон». Эти произведения разделяют два года — одно относится к 1823-му, другое к 1825 году. Примечательно, что в год написания «Сцены из Фауста» написана Пушкиным заметка, поясняющая «Демона», — надо думать, что она относится также и к «Сцене из Фауста». Полагают, что к написанию «Демона» Пушкина побудил его приятель А. Н. Раевский, находившийся одновременно с Пушкиным в Одессе. Он был близким человеком в доме их общего начальника графа М. С. Воронцова, и, как и Пушкин, был влюблен в его жену. И, чтобы избавиться от соперничества с Пушкиным, предал Пушкина. Версия об А. Н. Раевском как прототипе демона получила широкое распространение. Как только был напечатан «Демон», Пушкин написал опровержение на нее, хотя и не опубликовал этой заметки:

«Думаю, что критик ошибся. Многие того же мнения, иные даже указывали на лицо, которое Пушкин будто бы хотел изобразить в своем странном стихотворении. Кажется, они не-

правы, по крайней мере вижу я в «Демоне» цель иную, более нравственную.

В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало-помалу вечные противуречия сущности рождают в нем сомнения, чувство мучительное, но непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души. Недаром великий Гёте называет вечного врага человечества духом *отрицающим*. И Пушкин не хотел ли в своем Демоне олицетворить сей дух *отрицания* или *сомнения*, и в сжатой картине начертал отличительные признаки и печальное влияние одного на нравственность нашего века».

Придавая, как и другие, большое значение этой заметке, я думаю, что суть ее в раскрытии Пушкиным собственного душевного состояния, а главное — осознание собственных творческих установок. Как раз в 1825 году Пушкин писал Н. Н. Раевскому, брату А. Н. Раевского, что чувствует, что его «духовные силы» «достигли полного развития» и что он может творить. Вспомним его рассуждения о Шекспире в набросках предисловия к «Борису Годунову», которого он заканчивал в том же 1825 году, — никаких укоров Шекспиру здесь нет, перед нами мнение равного о равном. Между тем к Байрону непрестанно придирается. Пушкин, однако, не соизмеряет себя с Гёте и Байроном, говоря о них, но определяет пути развития всемирной поэзии и свое место в ней.

Примечательны слова Пушкина, что он хотел «в своем Демоне олицетворить сей дух *отрицания* или *сомнения*, и в сжатой картине начертал отличительные признаки и печальное влияние одного на нравственность нашего века». Таков, стало быть, пушкинский Демон: сразу и приятен Пушкину и вызывает в нем «чувство мучительное». Ему свойственно обаяние, несмотря на это оно оказывает «печальное влияние» на нравственность нашего века.

По мнению Б. В. Томашевского, в «Демоне» Пушкин еще не успел порвать с романтическим сознанием, а вот в «Сцене из Фауста» будто окончательно разделался с ним. Не думаю, что дело обстоит так просто. Иначе не написал бы Пушкин через два года после «Сцены из Фауста» стихотворения «Ангел», которое внешне выглядит противовесом «Демону», а в действительности скорее представляет развитие идеи, заложенной в «Демоне»:

В дверях эдема ангел нежный
Главой поникшею снял,
А демон, мрачный и мятежный,
Над адской бездною летал.

Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар невольный умиленья
Впервые смутно познавал.

«Прости, — он рек, — тебя я видел,
И ты не даром мне сиял:
Не всё я в небе ненавидел,
Не всё я в мире презирал».

К «Демону», а потом и к «Сцене из Фауста» Пушкин шел, начиная буквально с первых своих шагов. Уже в юности он столько же рвался к наслаждениям, сколько и сомневался в них; что рождало в нем жажду познания сути наслаждений, но, с другой стороны, также и сомнение в таких познаниях, как преждевременно опустошающих душу, не оставляющих в ней места для утешения воспоминаниями, когда утратит она самую надобность в наслаждениях.

Те же проблемы тревожили и гетевский гений, да и вообще всю мировую поэзию. У Гёте они получили решения, которые одновременно Пушкин и продолжает и преодолевает. Кратко эту мысль можно, пожалуй, выразить так: Гёте занимает преимущественно судьба человечества, а судьба человека — лишь поскольку принадлежит он человечеству, Пушкина же — судьба конкретного, отдельного человека, как заключающего в себе все человеческие качества.

Гёте проецирует искания и старания человечества на одного человека, тем самым и превращает его в некий символ и рупор собственных идей; напротив, Пушкин сосредоточивает внимание непосредственно на отдельном человеке, самом по себе, отчего у Пушкина человек выглядит таким максимально живым и предельно конкретным, вызывающим у нас к себе такой сердечный отклик.

При беспредельной любви к человеку Пушкин с настойчивостью, поначалу вызывающей наше удивление, даже недоумение, внушает нам мысль о несовершенстве человеческой природы; Гёте, напротив, более склонен к мысли, что человеку в принципе дано с одинаковым успехом овладеть всеми своими возможностями и способностями, то есть достигнуть их гармоничности.

Великие последователи Пушкина столько же принимали и воспринимали пушкинские традиции, сколько и уклонялись от них, даже, может быть, и сознательно отклоняли их. Не выяс-

нив, почему так складывался историко-литературный процесс в послепушкинскую пору, нам не удастся выяснить истинной меры ни для Пушкина, ни для его последователей.

В статье Н. В. Гоголя «Несколько слов о Пушкине», которая была задумана и начата им в 23 года, окончена же в 25 лет, особо выделены следующие слагаемые пушкинской поэзии: ее субстанциональность, в смысле предельного воплощения русских национальных начал; затем — энциклопедичность, в смысле охвата и поэтизации всех неисчерпаемых разносторонностей этого мира, в особенности русского; наконец, органичный сплав в ней всех указанных качеств, приведший ее к совершенству, нашедшему выражение в точности, незаменимости, объемности, весомости и красоте слова и слога.

Изумительная характеристика, — но гения, а не личности Пушкина; я бы даже сказал, — пушкинского гения в отрыве от пушкинской личности. Получилось даже, будто пушкинская гениальность не в слиянии с пушкинской личностью, а в преодолении ее. Эта мысль, изначально присущая Гоголю, достигла своего апогея в позднейшей его статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность».

«Зачем, к чему была его поэзия? Какое новое направление мысленному миру дал Пушкин? Что сказал он своему веку? Подействовал ли на него, если не спасительно, то разрушительно? Произвел ли влияние на других, хотя личностью собственного характера, гениальными заблуждениями, как Байрон и как даже многие второстепенные и низшие поэты? Зачем он был дан миру и что доказал собою?»

Вопросы, прямо скажем, острые. От ответов Гоголь, в сущности, уклонился: дескать, Пушкин и без нас «слышал значенье свое лучше тех, которые задавали вопросы, и с любовью исполнял его». Кто станет спорить с этим? Однако сам же Гоголь не удовлетворяется таким ответом на вопрос о значении Пушкина, как и пушкинской поэзии. По Гоголю, Пушкин остался чужим и чуждым веку своему, решительно не оказал никакого влияния на свое время и своих современников. Он доказал собою только то, что истинный поэт исполняет свое истинное назначение, поскольку остается непричастным ни к своему времени, ни к своим современникам. А зачем это ему, если он разговаривает с вечностью и принадлежит вечности! Но, если так, в поэзии Пушкина не следует искать отражения ни его эпохи, ни его личности.

Проблема Пушкина явилась для Гоголя величайшим испытанием. Он был занят ею, можно сказать, на протяжении всего своего литературного пути. Не остается сомнений в его примеривании себя к Пушкину как к художнику. Он верил в зна-

чение искусства с силой, едва ли не равной пушкинской. Гоголю принадлежит следующее рассуждение:

«Родник поэзии есть красота. При виде красоты возбуждается в человеке чувство хвалить ее, песнословить и петь. Хвалить такими словами, чтобы и другой почувствовал красоту им восхваляемого. Поэт только тот, кто более других способен чувствовать красоту творения... Двумя путями передает он другим ощущения: или от себя самого лично, — тогда поэзия его лирическая; или выводит других людей и заставляет их действовать в живых примерах, — тогда поэзия его драматическая и повествующая».

С мыслью о решающем значении красоты в искусстве у Гоголя соседствовала мысль о том, что поэту надлежит «быть разрешителем современных вопросов». Эти две мысли, одинаково дорогие Гоголю, оказались в конфликте между собою. Хотя верх взяла вторая, подкосившая его силы как писателя, он не отказался и от первой. Напротив, любовь к Пушкину стала для него почти неистовым чувством.

В гоголевских суждениях о Пушкине совмещаются положения, одно из которых исключает другое, как и исключается другим. Гоголь так же хочет доказать непричастность Пушкина как поэта к своему времени и к своей стране, как и то, что Пушкин был величайшим представителем своего века и истиннейшим выразителем души своего народа. Но все-таки чаша весов склоняется в сторону его утверждений о Пушкине как поэте, творчество которого не означено никакой принадлежностью ни к какому историческому моменту, ни к какой географической широте и долготе. Он — будто вне времени и пространства.

«Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше, — что такое поэт, взятый не под влиянием какого-нибудь времени или обстоятельств и не под условием также собственного, личного характера, как человека, но в независимости от всего; чтобы, если захочет потом какой-нибудь высший анатомик душевный разъять и объяснить себе, что такое в существе своем поэт, это чуткое создание, на все откликающееся в мире и себе одному не имеющее отклика, то чтобы он удовлетворен был, увидев это в Пушкине».

Тут уместно напомнить определение лирической поэзии, данное Гоголем в «Учебной книге словесности для русского юношества», писавшейся почти в то же самое время, что и статья «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность». В ней читаем:

«Поэзия лирическая есть портрет, отражение и зеркало собственных высших движений души поэта, его самонужнейшие заметки, биография его восторговений. Она есть, начиная от самых высших до самых низших ее родов, ничто иное, как отчет ощущений самого поэта. Гремит ли он в оде, поет ли в песне, жалуется ли в элегии, или же повествует в балладе, повсюду высказывает личные тайны собственной души поэта. Словом, она есть чистая личность самого поэта и чистая правда (...). Она обширна и объемлет собою всю внутреннюю биографию человека, начиная от его высоких движений в оде, и до почти прозаических и чувственных в мелком антологическом стихотворении, в котором он желает отыскать сторону поэтическую».

Пушкинская поэзия, как представляет себе ее Гоголь, будто преодолела общий и обязательный закон, властвующий над всей поэзией: она словно воспарила над личностью поэта, но не в силу отрыва от нее, а напротив, как раз в силу наивысшего своего выражения в ней. Ведь и в самом деле, — претворяя себя в своем творчестве, истинный художник стремится в своих творениях выйти за границы самого себя. Пушкин будто достиг критической точки в этом отношении. Вот причина такого резкого раздвоения гоголевских характеристик пушкинской поэзии, как и самого Пушкина.

В восприятии Гоголем Пушкина наметились все парадоксы отношения к Пушкину со стороны выдающихся русских писателей и критиков на протяжении всего XIX столетия.

Характерно, что наиболее парадоксальным было отношение к Пушкину Льва Толстого. Несомненно, по той причине, что Толстой в наибольшей степени выразил в своем искусстве пушкинское начало. В Толстом такая же тоска по гармоничности пушкинской и своему приобщению к ней, как и сомнение в ней, в том, нужна ли она его искусству, впрочем и всякому другому.

Мне скажут: художественные завоевания Толстого столь велики и неоспоримы, что сами по себе оправдывают все его духовные метания, включая и отречение от литературного творчества. Я соглашусь с этим. Но при этом добавлю: все-таки в каком-то смысле Пушкин неизменно оставался для него путеводной звездой и недосыгаемым образцом. Это ведь тоже неоспоримо: русская литература развивалась именно «под знаком Пушкина». Пушкин же требовал от художника бесконечной преданности своему делу ради именно этого дела, ради совершенного его исполнения. Для Пушкина оно было его судьбой, между тем как даже для крупнейших, в полном смысле великих писателей Запада этого времени в значительной степени

стало карьерой или профессией, часто тем и другим вместе. Это, я думаю, по-своему распространяется и на Байрона, и на Бальзака, и на Диккенса, и на Стендаля. При помощи своего искусства они утверждали свое положение в обществе, свою репутацию. Байрон уподоблял себя Наполеону, Бальзак мечтал получить звание пэра, Диккенсу льстило прослыть любимцем публики, пускай и путем обличения неправых и безмерного сочувствия обездоленным, — ведь, в конце концов, правда у него всегда берет верх над неправдой, между тем в жизни это далеко не всегда так случается.

Давно пора бы обратить внимание на придирчивое отношение русских писателей к западноевропейским, даже и при самой высокой оценке их труда. Гоголь заявлял, что на Западе нет гениального писателя, способного сравниться с Пушкиным по чистоте и проникновенности искусства, из-за отсутствия такого бескорыстного и самоотверженного отношения к искусству, какое было у Пушкина. Толстой, уже написав «Войну и мир», выступил с декларацией, что порывает с прежними приемами творчества, так как убедился, что для осуществления себя ему нужны другие литературные приемы, вообще другая литературная позиция. Он так формулирует свою мысль: «...ни одному французу, немцу, англичанину не придет в голову, если он не сумасшедший, остановиться на моем месте и задуматься о том, — не ложные ли приемы, не ложный ли язык тот, которым мы пишем и я писал; а русский, если он не безумный, должен задуматься и спросить себя: продолжать ли писать, поскорее свои драгоценные мысли стенографировать, или вспомнить, что и «Бедная Лиза» читалась с увлечением кем-то и хвалилась, и поискать других приемов и языка» (Страхову, 1872, 22, 25 марта).

Как Пушкин, Толстой полагался целиком на себя в своем деле, вкладывая в него без остатка всего себя, потому что лишь оно одно было истинной верой его. Но тогда как Толстому, который писал, ориентируясь на избранный круг читателей, необходимы были приверженцы в его деле, у Пушкина не было никакой нужды в них, ибо он ориентировался только на самого себя и доверял до конца лишь самому себе. Между тем его поэзия была созвучна лучшим людям его времени; — отсюда их нарастающие претензии к ней, желание полностью подчинить ее своим установкам. Так, В. Ф. Раевский, которого справедливо называют первым декабристом, вступал в жестокий спор с Пушкиным, упрекал его в нежелании и неумении поставить свой поэтический гений на служение революционно-освободительной борьбе. П. Я. Чаадаев хотя и дру-

жески, но довольно резко укорял его в пренебрежительном отношении к духовным запросам своего века:

«Мое самое ревностное желание, друг мой, — видеть вас посвященным в тайну века. Нет в мире духовном зрелища более прискорбного, чем гений, не понявший своего века и своего призвания. Когда видишь, что человек, который должен господствовать над умами, склоняется перед повадками и жесткостью черни, чувствуешь, что сам остаешься в пути. Спрашиваешь себя: почему человек, который должен указывать мне путь, мешает мне идти вперед? Право, это случается со мной всякий раз, когда я думаю о вас, а думаю я о вас так часто, что устал от этого. Дайте же мне возможность идти вперед, прошу вас. Если у вас не хватает терпения следить за всем, что творится на свете, углубитесь в самого себя и в своем внутреннем мире найдите свет, который безусловно кроется во всех душах, подобных вашей. Я убежден, что вы можете принести бесконечное благо этой бедной, сбившейся с пути России. Не измените своему назначению, друг мой. С некоторых пор русских читают повсюду; вам известно, что был переведен г-н Булгарин и помещен вслед за г-ном де Жун; о вас же речь идет в каждом выпуске Обозрения; в одной толстой книге почтительно упоминается имя моего приятеля Гульянова, а знаменитый Клапрот присуждает ему египетский венок: мне, право, кажется, что он поколебал основания пирамид. Представьте же себе, какой славы можете добиться вы. *Обратитесь с призывом к небу*, — оно откликнется.

Как видите, я говорю все это по случаю посылаемой вам книги. Так как в ней — обо всем понемногу, то, может быть, оно наведет вас на удачные мысли. Прощайте, друг мой. Скажу вам, как Магомет говорил своим арабам, — ах, если б вы знали!»

Пушкин не ответил Чаадаеву. Да и что мог он ответить, если Чаадаев, как бы то ни было, ставит ему в пример даже Булгарина. Пройдут годы, и между Пушкинным и Чаадаевым разгорится полемика по поводу «Философических писем», в которых критическая оценка русской истории доведена до отрицания какого-либо смысла ее и содержания в ней. Пушкин служил своей родине, как сам находил нужным, а не как указывали ему на то его друзья, даже и Чаадаев. В самой пушкинской поэзии заключалась и путеводная звезда для нее: ею был сам создатель ее, — но только как создатель.

Между тем от Пушкина требовали, чтобы он руководился в своем творчестве некими принципами, как бы возвышающимися над его творчеством. Отсюда — непонимание и самой личности поэта.

Над вопросом, что представляет собою личность Пушкина; мучительно бился, пожалуй, один только Гоголь. Пускай он не нашел положительного решения, но эти поиски его навсегда сохраняют свой поучительнейший смысл. Достоевский боготворил Пушкина, однако представлял его как своего рода мессию, а мессия уже и не личность, но воплощение неких незабываемых верований. Толстого, нередко попадавшего в зависимость от собственных догм, восхищала одна только независимость в личности Пушкина, до всего остального в ней ему не было дела. Впрочем, это не так мало.

Но характерно, что именно Гоголь, столь восхищавшийся личностью Пушкина, высказал мысль о необходимости для русской поэзии преодолеть пушкинское влияние и найти для себя иной, более соответствующий духу времени путь.

«Со смертью Пушкина остановилось движение нашей поэзии вперед. Это, однако же, не значит, чтобы дух ее угаснул; напротив, она, как гроза, невидимо накапливается вдали: самая сухость и духота в воздухе возвещают его приближение. Уже и теперь явились люди не без талантов. Но еще все находится под сильным влиянием гармонических звуков Пушкина; еще никто не может вырваться из этого заколдованного, им очерченного круга и показать собственные силы».

Слова, если прямо сказать, настораживающие, учитывая коленопреклоненное отношение Гоголя к Пушкину. Однако в них еще нет ничего такого, что настраивало бы на опровержение их: действительно, времена менялись, стало быть, и требовали обновления поэзии. Но обновлять ее можно было двояким способом: либо продолжая, либо отвергая Пушкина. Гоголь предлагает второй способ. В сущности, себя рекомендует в качестве главы нового периода русской литературы.

Тут есть жутковатая закономерность: возвеличивая себя, Гоголь возвеличивал не столько личность свою, сколько догмы, которым он подчинял ее.

Кто станет оспаривать значение Гоголя для последующего, самого блистательного периода в русском литературном процессе? Однако если даже согласиться, что Гоголь пришел на смену Пушкину, то тут же надо будет признать, что он не заменил, тем более не отменил собою Пушкина. О преобладании пушкинского начала в русской литературе, уже получавшей всемирное признание, наиболее громко заявил Достоевский, завершая свой путь, на грани своей мировой славы. Доказательством справедливости своей мысли выставляет он Толстого, его роман «Анна Каренина».

Об «Анне Карениной» Достоевский говорит, что она приняла в глазах его «размер факта, который бы мог отвечать за

нас Европе, (...) на который мы могли бы указать Европé, ибо «если гений русский мог родить этот факт, то, стало быть, он не обречен на бессилie, может творить, может давать свое, может начать свое собственное слово и договорить его, когда придет времена и сроки. Притом это далеко не капля только. О, я и тут не преувеличиваю: я очень знаю, что не только в одном каком-нибудь члене этой плеяды, но и во всей этой плеяде не найдете того, строго говоря, что называется гениальною, творящею силою. Бесспорных гениев, с бесспорным «новым словом» во всей литературе нашей было всего только три: Ломоносов, Пушкин и частью Гоголь. Вся же плеяда эта (и автор «Анны Карениной» в том числе) вышла прямо из Пушкина, одного из величайших русских людей. Но далеко еще не понятого и не растолкованного».

В Пушкине, по Достоевскому, нашли идеальное воплощение две главнейшие мысли для русской литературы, вообще русского сознания: о всемирном призвании России и о русском народе, как основе русского бытия, воплотившего в себе общечеловеческие начала.

После Пушкина, утверждает Достоевский, Толстой более, чем кто-либо другой, сказал своего.

Русский литературный процесс протекал сложнее, чем он представлен Достоевским. Но ведь, с другой стороны, Достоевский не ставил перед собой задачи вникать во все его детали. Он хотел сказать только главное: русская литература двигалась в русле, проложенном Пушкинным; следовательно, по Достоевскому, Пушкин, оставаясь в живых до 70-х годов, что вполне было возможно, ужился бы со своими последователями и продолжателями. Иначе сказать, и при Пушкине русская литература эпохи Толстого и Достоевского оставалась бы такою, какою сделалась без него, получила бы полное одобрение с его стороны. С ним, разумеется, она была бы богаче. Недаром Достоевский, да и Толстой настаивали на сохранении верности Пушкину.

Но это — из области гаданий. А наше дело — разбираться в реальном положении вещей. Как уже ранее сказано, величайшие последователи Пушкина, признавая незыблемость пушкинской традиции, далеко не во всем следовали ей, нередко — сознательно.

Получается, что возможности, заложенные в пушкинских традициях, остались не во всем использованными, да и мощь и красота его поэзии и личности продолжали и продолжают оставаться в существенных моментах, мало сказать, непостигнутой, но даже не постигавшейся тайной.

Ну, что ж, это и должно было случиться: в мире художественного творчества, где человеческий дух достигает своего высшего проявления, естественно, возникают вершины, остающиеся навсегда непревзойденными, ибо творчество, какую бы власть ни имела над ним закономерность, представляет собою царство свободы, в котором верх остается за единичными усилиями. Пушкин и воплотил в себе такое усилие русского творческого духа, которое навеки останется недосыгаемой вершиной. А тайна этого прежде всего в его личности. Он возвел автономность поэзии на тот же уровень, на котором зиждется автономность самого бытия.

Тогда как у других гениальных художников значимость создаваемых ими образов определяется характером их причастности к бытию, у Пушкина — формой воплощения в себе бытия. Мы говорим: «мир Достоевского», подразумевая, что каждое лицо, созданное Достоевским, несет на себе отпечаток отношения его создателя к миру. Тот же смысл вкладываем мы в слова — «мир Толстого». Если речь идет о Достоевском, в каждом его лице перед нами предстает он сам, так или иначе, преломленное его понимание человека в соотношении с миром. Пушкина же интересует в человеке, какой он сам по себе, в какой мере осуществляет себя в этом мире, как бы ни ограничивал он свои возможности теми или иными целями. Поэтому каждый пушкинский человек как бы заключает в себе целый мир, обозначенный его самоосуществлением. Недаром Пушкин любит и такими героями, как Марина Мнишек или князь Василий Шуйский, которые своими человеческими качествами не вызвали у него никаких симпатий.

Поскольку у Гоголя, Достоевского и Толстого, помимо создания художественных произведений, были иные цели, как бы возвышающиеся над творчеством и подчиняющие его себе, они всегда стремились к этим целям. Отсюда — углубление в их творчестве, в сущности, одних и тех же общих духовных проблем. Тут не требуется особых доказательств, можно только перечислить таких героев Толстого, как Оленин из «Казачков», Пьер Безухов и князь Андрей из «Войны и мира», Левин из «Анны Карениной», Нехлюдов из «Воскресения». К той же мысли мы придем, если, обратившись к Достоевскому, назовем Раскольников, Ставрогина, Версилова и Ивана Карамазова — главных героев «Преступления и наказания», «Бесов», «Подросток» и «Братьев Карамазовых».

У Гоголя нет такой преемственности в героях, но зато для него еще более характерна преемственность в целях, которые он преследует в своем творчестве.

По-другому сказать, перед Гоголем, Достоевским и Толстым возникал тот рубеж, к которому каждый из них стремился, следовательно и усматривал в нем как бы некий конец своего пути.

Личность Пушкина, да и его эстетическая установка исключают для него такой взгляд на собственный путь. По творческим возможностям он подобен бытию, а бытие неисчерпаемо в своем творчестве, ибо прекращение творчества со стороны бытия положило бы предел и самому бытию. Но сам-то Пушкин, как человек, равен всякому другому человеку, и отсюда в его творчестве тема конца, тема смерти, иными словами, тема судьбы, неизменно сопутствующей ему и подстерегающей его на каждом повороте его жизненного и творческого пути.

По словам Достоевского, из-за преждевременной смерти Пушкин унес с собой в могилу свою тайну, то есть недосказанную мысль, которую им всем, всей их плеяде, пришлось разгадывать и дописывать. Между тем Пушкин исполнил все, что только может исполнить величайший гений: он обнаружил в искусстве мощь, равнозначную той, которой располагает само бытие, потому что лишь в искусстве бытию дана возможность полного постижения себя. Последователям Пушкина оставалось двигаться в русле, проложенном Пушкиным, следуя его примеру в этом отношении.

Как бы это парадоксально ни прозвучало, но даже величайшие из последователей Пушкина, — я разумею Гоголя, Достоевского и Толстого, — являясь столь же феноменальными художниками, как и Пушкин, представляют собой как бы частности по отношению к Пушкину, как целому, то есть всеобъемлющему художнику. Каждый из них в отдельности, — Гоголь, Достоевский и Толстой — развивал преимущественно одну какую-либо сторону безграничных пушкинских традиций. И тем вводил себя в определенное русло, огражденное системой определенных идейных, нравственных и художественных установок. Гоголя и Достоевского соблазнял более всего пушкинский всеотклик и художественное совершенство. Однако, если у Пушкина эти его свойства были самопроизвольными, совершенно органичными, у Гоголя и Достоевского они имеют все-таки некоторую заданность, подчиненную особой природе дарования каждого, которое тем и другим подвергалось непрерывным обдумываниям и переобдумываниям, нацеливаясь только на что-то. Между тем Пушкин нацелен на все сразу.

Что касается Толстого, он то буквально обожествлял Пушкина, то сводил все его значение к величайшим открытиям лишь в области формы. И это означает, что Толстой тенденциознейший среди гениальных художников. Стало быть, и он

мог следовать Пушкину лишь в каком-то определенном отношении, — пускай это и было постижение изначальных стремлений человека к своему совершенству, значит, и предельной простоты художественных средств.

Пушкин органичен, потому целен и всеобъемлющ. Он творит судьбу свою, как и судьба творит его. Она в нем, как и он в ней. Это относится и к его героям, в какой мере заявляют они себя создателями ее, равно и в непреклонном столкновении с нею, поскольку все, что относилось к ним, далеко не в их власти. Если брать Гоголя и Толстого, близких друг другу своим прямым морализмом, то, как бы грозно ни оборачивалась для них судьба, оба они, как художники, пережили тяготение литературным творчеством, вплоть до отречения от него, и уже за его пределами пытались искать новых форм для своих деяний, в значительной степени ими предопределяя судьбу свою. Что-то схожее происходило и с Достоевским. Он также в своем творчестве решал задачу, являющуюся дополнительной по отношению к творчеству, пускай без нее и невозможно было его творчество. Он выступал в роли прорицателя человеческих судеб, тем самым и своей собственной судьбы, почему и не был в непосредственном конфликте с нею. Скорее, превратил ее в предмет собственного созерцания.

Пушкин — совсем иное дело. Прежде всего, судьба — непосредственная тема его творчества, что придает его творчеству совершенно особенный колорит, соединяющий в себе все оттенки нашего отношения к бытию и взаимоотношения с ним. Читая Пушкина, находим мы утешение себе в нашем полном прозрении относительно себя.

В общем, можно сказать, что всякий великий человек, в силу особенности характера его деяний, бросающихся в глаза всем, привлекает к себе всеобщее внимание. Люди то полны сочувствия к нему, то недоброжелательства, а чаще всего того и другого. Во всяком случае, здесь не остается места безразличию. В особенности это относится к художникам, каждый из которых действует на свой страх и риск, при этом неизменно вынося на всеобщий суд свои мнения, пускай и в самом скрытом виде, о своих современниках, а в зависимости от масштаба дарования — и о человеческой природе, как таковой.

Все это в полной мере относится к Пушкину, — может быть, более, чем к любому другому гениальному художнику. Он так уж был устроен, что непрестанно напоминал своим современникам, кем бы ни были они, о необходимости бдительного наблюдения за человеком, в частности, и за превращениями его судьбы. В нем причудливо соединялось благожелательство к людям с подозрительностью к людям в недоброжелательстве их

друг к другу. Обыкновенный человек, как правило, не лишен способности осознавать свою обыкновенность, иногда мучиться ею, тем самым стараться как-то оправдаться в ней. Отсюда у него склонность к уравниванию себя с людьми необыкновенными, желание уличить их в различного рода слабостях — и тем приблизить себя к ним или же их к себе. Пушкин приходил в ярость от такого рода наклоностей. Он настаивал, что гениальные люди, не свободные от заблуждений, все-таки, и заблуждаясь, не теряют своей гениальности. Но тут не в том дело, что Пушкину не терпелось уличить обыкновенных людей в их обыкновенности, — разве они виноваты в ней? — а в том, что это отношение ложится бременем на людей с дарованиями, отягощает их и без того нелегкую судьбу. Я думаю, разгадка здесь в особом интересе Пушкина к чисто человеческим чертам в человеке, — тогда как Гоголь, Достоевский и Толстой, в особенности последние двое, судили о людях преимущественно с точки зрения свойств, привитых им условиями их жизни.

Доброжелательнейший из гениев мировой литературы, Пушкин более, чем кто-либо из них, обнаруживает у людей качества, идущие вразрез с их высоким назначением. Оттого творчество Пушкина, столь мажорное по своему основному духу, пропитано такой глубокой горечью. Между тем указание его и на это человеческое свойство служит утешением для нас, примиряет нас с нами же, ибо мы видим в нем под определенным углом судьбу всего человечества.

16

Итак, я начинаю разговор об особом интересе Пушкина ко всемирному литературному процессу. Еще раз скажу: Пушкин придает чрезвычайное, решающее значение личности самого писателя. Показательно, что иные величайшие писатели, о которых приходилось ему писать, вовсе не привлекали его внимания как люди. В числе их Данте, Шекспир и Гёте. На то имеются особые причины.

Положим, о Шекспире как человеке трудно было ему что-либо сказать из-за полного отсутствия биографических сведений о нем. Но мы не чувствуем с его стороны особенного сожаления об этом. В свою очередь, Гёте так охарактеризовал Шекспира как художника, что у него полностью отпала потребность разбираться в нем как в человеке: Шекспир будто бы исключает всякое пристрастие к изображаемым лицам, вследствие чего «великой основой его произведений служит правда и сама жизнь».

Я пытался доказать несостоятельность такого подхода к Пушкину: как раз то, что его произведения столь различны между собой по всем своим показателям, доказывает не отсутствие, а редкостное присутствие в них авторского начала, ибо таких результатов способен достигать только автор, вкладывающий в каждое свое произведение и в каждый свой образ всего себя, что в каждом отдельном случае требует от него максимума личных усилий.

Таков был сам Пушкин. А из этого следует, что шекспировские произведения и образы совершенны не по причине отторжения от них автора; напротив, по причине выражения им всего себя в них. Пушкин именно так и понимал шекспировское творчество, и если овладевал его системой, которую считал столь нужной себе, не ставя при этом цели проникнуть в духовный мир ее создателя, так это потому, я думаю, что не находил особого напряжения в отношениях между складом его характера и творческими устремлениями. Не мешает, однако, вспомнить, что для Пушкина, в отличие от Гёте, не все произведения и образы Шекспира обладают равными достоинствами. В высшей степени показательно, что Фальстафа, а не Гамлета или Отелло считал он величайшим изобретением шекспировского гения, что шекспировскую поэму «Лукреция» назвал просто слабой, а пьесу «Мера за меру», построенную, видимо, на основе какой-то новеллы эпохи Возрождения, решительно перекроил и переосмыслил в своей поэме «Анджело».

Не привлекла внимания Пушкина и личность Данте, несмотря на его бурную биографию. Потому, очевидно, что приверженность Данте к определенным политическим убеждениям скрывала сложность его личности как художника, который бы, наперекор всем обстоятельствам, отстаивал свою сущность либо, по тем же причинам, в чем-то отступал от нее. Напротив, судьба Овидия, великого поэта Древнего Рима, отправленного из столицы в ссылку на далекую окраину Римской империи, при этом оробевшего перед своими гонителями, глубоко взволновала Пушкина. Причина в том, что Овидий полагался во всем только на себя, тогда как опорой для Данте была политическая платформа партии, к которой он принадлежал. О Гёте как человеке Пушкин не сказал ни слова. А что он мог сказать о нем? Тут величайшие творческие достижения соединились с благополучнейшей биографией. Тут не было никакого разлада между художником и человеком. Тут гений не встречал никаких препятствий для осуществления своей гениальности — ни в обстоятельствах, ни в самом себе. Словом, отсутствовала какая бы то ни было борьба гения за свою гениальность, как и жертвование гениальностью ради чего-либо,

Пушкин углублялся в судьбу гениев, либо проявивших великое мужество в борьбе за осуществление своего дарования, или же, в том или ином смысле, поступившихся им. Именно в них ему более выделялись люди судьбы, а не в тех гениях, которые без особенного драматизма распорядились своим даром. Пушкина в полном смысле слова захватила мятежная биография Байрона с его драматичнейшей человеческой судьбой. Но не только в этом дело. Более важно то, что, обращаясь к Байрону, Пушкин насквозь просматривает свою собственную судьбу, в какой-то мере перекликающуюся с байроновской, — как по сходству, так и по различию.

Поразителен первый отклик Пушкина на смерть Байрона в письме к П. А. Вяземскому от 24—25 июня 1824 года:

«По твоим письмам к княгине Вере вижу, что и тебе и кюхельбекерно и тошно; тебе грустно по Байроне, а я так рад его смерти, как высокому предмету для поэзии. Гений Байрона бледнел с его молодостию. В своих трагедиях, не выключая и Канна, он уж не тот пламенный демон, который создал «Гяура» и «Чильд Гарольда». Первые две песни «Дон-Жуана» выше следующих. Его поэзия видимо изменялась. Он весь создан был навыворот; постепенности в нем не было, он вдруг созрел и возмужал — пропел и замолчал; и первые звуки его ему уже не возвратились — после 4-ой песни Child-Harold Байрона мы не слышали, а писал какой-то другой поэт с высоким человеческим талантом».

Поразительнее всего в этом отрывке слова, выражающие радость Пушкина по поводу смерти Байрона как представляющей высокий предмет для поэзии. Какая жестокость одного великого поэта по отношению к другому, да еще своему учителю! Таково беспощадное отношение истинной поэзии и к самим ее создателям: если ты как поэт уже не можешь двигать вперед поэзию, то пусть будет благословенна твоя героическая смерть, в которой поэзия обретет «высокий предмет» для своего дальнейшего развития.

Примечательно, что Гёте также не особенно скорбел по поводу смерти Байрона, считая, как и Пушкин, что Байрон в основном исчерпал свой гений. Только у Пушкина и Гёте разное понимание того, почему это случилось с Байроном: Пушкин видел причину в литературной позиции Байрона, в романтизме его, в том, что он поставил в центр своего творчества личность свою, затемнив ею весь остальной мир; Гёте же считает, что Байрон отвернулся от остального мира из-за своего аристократизма. По мне, все преимущества на стороне Пушкина: судьба художника зависит в основном от характера отношения

его к собственному дару и собственной личности, а не от того, происходит он из знатного или незнатного рода.

Байрон, согласно Пушкину, в собственных произведениях обожествлял собственную личность, — и, поскольку, в силу пропетого им поэтического гимна передовым идеям своей эпохи, стал властителем ее дум, привлекал особое внимание к тем своим произведениям, в которых на первом плане оказывался он сам. Так случилось с «Корсаром», не отличающимся высокими поэтическими достоинствами, неизмеримо уступающим «Гяюру», «Шильонскому узнику», не говоря уже о «Дон-Жуане».

В «Корсаре», пишет Пушкин, Байрон изобразил героя, «таинственно напоминающего нам человека, коего роковая воля правила тогда одной частью Европы, угрожая другой. По крайней мере, английские критики предполагали в Байроне сие намерение, но вероятнее, что поэт и здесь вывел на сцену лицо, являющееся во всех его созданиях и которое наконец принял он сам на себя в «Чайльд-Гарольде». Как бы то ни было, поэт никогда не изъяснил своего намерения: сближение себя с Наполеоном нравилось его самолюбию».

Может быть, вообще судьбы гениев Пушкин как-то сближал между собою, — значит, находил нечто общее и в своей судьбе с наполеоновской судьбою. В стихотворении 1824 года «Недвижный страж дремал...» сказано о Наполеоне, тень которого предстала перед Александром I, что ничто не отличало в нем «изгнанного героя, Мучением покоя В морях казненного по манию царей». Значит, все-таки покой был избран царями в качестве меры мучения для Наполеона. Шесть лет спустя, в 1830 году, в десятой главе «Евгения Онегина» Пушкин снова пишет о Наполеоне, что тот «измучен казнью покоя». Такова мера конкретности Пушкина: наполеоновская трагедия — покой, а вот моцартовская — отсутствие покоя. Ибо — насколько Моцарту необходим покой для осуществления своего гения, настолько природа деятельности Наполеона в полном разладе с покоем. Характерно, что, тогда как Пушкин непосредственно обращается к Наполеону, Байрон выражает свое отношение к нему иносказательно, ставя на его место то кого-либо из героев своих, а то и самого себя. Вследствие этого пушкинский Наполеон вполне конкретное историческое лицо, Байрон же делает из него некий символ, наделяя его чертами, безмерно возвышающими его над миром и унижающими мир перед ним, — и все это достигло своего апогея в образе Чайльд-Гарольда:

Его друзьями были горы,
Отчизной — гордый океан. . .
Как маг следил он за звездами,
Их дивным миром наполнял,
И шар земной с его бедами
Пред ним навеки исчезал. . .

Пушкин спрашивает Наполеона: «Чего, добра иль зла, ты верный был свершитель?» На этот вопрос дан ответ в том духе, что Наполеону было присуще как то, так и другое.

Словом, в отношении к Наполеону в Пушкине мы видим самого сурового реалиста, хотя он писал о Наполеоне преимущественно в романтический период своего развития, а в Байроне, напротив, самого неистового романтика.

Но меня-то занимает не различие между байроновской и пушкинской литературной позицией, — об этом я говорю лишь попутно, — а разбор Пушкиным, так сказать, строения личности Байрона как условия, предопределившего его литературную позицию, тем самым и его судьбу.

«Имя Байронов с честью упоминается в английских летописях. Лордство дано их фамилии в 1643 году. Говорят, что Байрон свою родословную дорожил более, чем своими творениями. Чувство весьма понятное! Блеск его предков и почести, которые наследовал он от них, возвышали поэта; напротив того, слава, им самим приобретенная, нанесла ему и мелкие оскорбления, часто унижавшие благородного барона, предавая имя его на произвол молве».

Все это сказано с полным сочувствием к Байрону, вместе и с полным отмежеванием себя от Байрона. Хотя сам Пушкин некоторое время гордился своим шестисотлетним дворянством, в чем-то сближаясь с Байроном, впоследствии признал это своей ошибкой. А если и выставлял своих предков в самом привлекательном виде, как в «Борисе Годунове» или, в особенности, в «Моей родословной», так не за родовой их блеск, а за заслуги перед отечеством, оплаченные многими из них ценою своей жизни. Притом, в названных произведениях Пушкин, собственно, не возвеличивает себя путем напоминания, какими родовыми достоинствами обладали его предки, а, скорее, указанием на это хочет сказать, что его предкам, поскольку они именно его предки, и в голову не могло прийти быть иными. Шестисотлетнее дворянство Пушкина было для него не принципом общественного поведения, как для Байрона, а лишь одной из тем его творчества, придающей особую окраску всему его творчеству, уходящему своими корнями в истоки истории нашего отечества.

Байрон стал для Пушкина словно зеркалом, в котором рас-

смастривает самого себя, написав с этой целью статью, которая так и называется — «Байрон». Обратимся к ней.

«Достоинно замечания и то, что Байрон никогда не упоминал о домашних обстоятельствах своего детства, находя их унижительными».

Не то ли было и с самим Пушкиным? Разница, однако, здесь та, что мрачное детство Пушкина не наложило соответствующего отпечатка на его поэзию, — напротив, возбудило в ней противоположные тона.

«В классах он был из последних учеников — и более отличался в играх. По свидетельству его товарищей, он был резвый, вспыльчивый и злопамятный мальчик, всегда готовый подраться и отплатить старую обиду».

Не так ли выглядит сам Пушкин в воспоминаниях иных своих товарищей по Лицею? Хотя он по-разному представлялся разным лицам уже в те ранние свои годы.

«Первые годы, проведенные лордом Байроном в состоянии бедном, не соответствовавшем его рождению, под надзором пылкой матери, столь же безрассудной в своих ласках, как и в порывах гнева, имели сильное продолжительное влияние на всю его жизнь. Уязвленное самолюбие, поминутно потрясенная чувствительность оставили в сердце его эту горечь, эту раздражительность, которые потом сделались главными признаками его характера».

Я не думаю, что все эти свойства, от которых, по мнению Пушкина, так страдал Байрон, Пушкин целиком переносит и на самого себя, но совершенно ясно, что он намекает на нечуждость их также и ему. Но не хочет ли сказать нам он, что горечь и раздражительность, внесенные в душу Байрона, как и его собственную, обстоятельствами их детства, сделавшиеся потом «главными признаками» байроновского характера, в его собственном характере нашли свое преодоление?

«Мур справедливо замечает, что в характере Байрона ярко отразились и достоинства и пороки многих из его предков: с одной стороны, смелая предприимчивость, великодушие, благородство чувств, с другой — необузданные страсти, причуды и дерзкое презрение к общему мнению. Сомнения нет, что память, оставленная за собою лордом Вильгельмом (двоюродный дед Байрона. — Б. Б.), сильно подействовала на воображение его наследника — многое перенял он у своего странного деда в его обычаях, и нельзя не согласиться в том, что Манфред и Лара напоминают уединенного ньюстидского барона».

Это пример того, как гений Байрона, замороженный всем тем, что с ним было, превратил свою поэзию и в самолюбование.

«Обстоятельство, по-видимому, маловажное имело столь же сильное влияние на его душу. В самую минуту его рождения нога его была повреждена — и Байрон остался хром на всю свою жизнь. Физический сей недостаток оскорблял его самолюбие. Ничто не могло сравниться с его бешенством, когда однажды мистрис Байрон выбрала его *хромым мальчишкой*. Он, будучи собою красавец, воображал себя уродом и дичился общества людей, мало ему знакомых, опасаясь их насмешливого взгляда. Самый сей недостаток усиливал в нем желание отличиться во всех упражнениях, требующих силы физической и проворства».

И опять сразу — и сближение себя с Байроном, и отмежевание от Байрона. Если Байрон тяготился хромотой, то Пушкин — тем, что он «потомок негров безобразный». Но, как и в других подобных ситуациях, эту схожую с байроновской коллизию он решает способом, противоположным байроновскому. У Байрона — поиски выхода в принципе поведения, у Пушкина — в творческом преломлении. Байрон делает себя самого прототипом многих своих героев, а свою биографию темой собственного творчества, — в результате противопоставляет своего героя едва ли не всем остальным людям. Пушкин, также художник чрезвычайно субъективный в смысле использования в своих произведениях автобиографического материала, поднимается к вершинам объективного творчества, и даже в лирике своей, говоря от своего имени и о самом себе, представляет самого себя в своей общности со всеми людьми.

Вопрос в том, как писатель пользуется автобиографическим материалом — грубо говоря, аналитически или же апологетически. Для Пушкина характерен аналитический путь, для Байрона — преимущественно апологетический.

Трагизм Байрона в его собственном духовном одиночестве, причина же трагичности Пушкина, напротив, в проникновении в трагичность вообще человеческой природы, — еще в юношеские годы писал он:

Несчастия, страстей и немощей сыны,
Мы все на страшный гроб, родясь, осуждены,
Всечасно бранных уз готово разрушение,
Наш век — неверный день, минутное волнение.

«Безверие», 1817

Неразрывная связь творчества писателя с его жизнью, показывает нам Пушкин на примере не одного только Байрона, всегда имеется, но в каждом отдельном случае — особенная. Писатель, слишком много уделяющий внимания преодолению собственных недостатков, рискует впасть в апологию собствен-

ной личности в собственном творчестве. Это и произошло с Байроном, в особенности в его драматических произведениях.

Пушкин согласен с английскими критиками, отрицавшими наличие у Байрона драматического таланта. Но, в отличие от них, объясняет это не природой байроновского дарования, а его душевным складом.

«Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отворотился от них и погрузился в самого себя. Он представил нам призрак себя самого. Он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром, издыхающим под схимиею, то странствующим посреди... (в оригинале пропуск. — Б. Б.). В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), всё, кроме некоторых сатирических выходов, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному. Когда же он стал составлять свою трагедию («Кайн». — Б. Б.), то каждому действующему лицу роздал по одной из составных частей сего мрачного и сильного характера и таким образом раздробил величественное свое создание на нескольких лиц мелких и незначительных».

Трудно переоценить значение суждений Пушкина об одном из главных своих учителей для уяснения того, каков он сам. Я бы даже не стал настаивать на бесспорности всех пушкинских оценок Байрона: тут важны не столько мнения Пушкина о байроновских произведениях, сколько принцип рассмотрения им соотношения байроновского дарования с байроновской же личностью. Заметьте: как ни придирается Пушкин к байроновскому дарованию, он выводит все его недостатки из байроновской личности, но самую личность Байрона, в смысле человеческого, нигде не подвергает никакому сомнению, не предъявляет к ней никаких нравственных претензий.

Отсюда можно было бы сделать заключение о том, что нравственные достоинства художника, в данном случае гениального, не являются еще гарантией беспрепятственного осуществления им своего дарования. Но не будем спешить. Здесь случаются разные исходы. Это очень тонкая материя. Мы сейчас убедимся, какие несхожие ситуации возникают на этой почве. А к сказанному Пушкиным по поводу Байрона необходимо добавить, что оказанное Байроном предпочтение собственной личности своему же дарованию предопределило судьбу его как поэта и человека: как поэт, он пережил зенит своего дарования, не дожив до 35 лет, а как человек он пал, сражаясь за освобождение чужого народа.

Такова причина того, что этот властитель дум целой эпохи, причем на всем европейском континенте, вплоть до России, стоявшей еще особняком в Европе, был равнодушен к чужой славе: он хотел померяться славой с самим Наполеоном, а это привело его к желанию превзойти по своей литературной гениальности самого Гёте.

«Гёте имел большое влияние на Байрона. Фауст тревожил воображение Чильд-Гарольда. Два раза Байрон пытался бороться с великаном романтической поэзии — и остался хром, как Иаков».

В богоборческой черте Байрона — сила и слабость его гения: пытаясь ниспровергнуть бога, он сам претендовал на божественность своего гения, а тут требовалось брать примеры с Наполеона или с Гёте, как представлялось Байрону, гениев, абсолютно самодостаточных. Здесь нащупывается несовершенство байроновской гениальности: она — несамодостаточна. Пушкин уподобляет Байрона Иакову, вступившему в бой с богом из-за чувства несправедливости бога по отношению к себе, однако затем вознамерившемуся присвоить себе его атрибуты. За то был наказан — из поединка с богом вышел хромым. Нечто подобное случилось с Байроном, попытавшимся стать гениальнее Гёте. Неладно вышло у Байрона и в его отношении к Наполеону. Стоило Наполеону потерпеть поражение, как Байрон тут же окаррикатурил его:

Но, честолюбец, вставший над толпою,
Он — раб своих рабов — низвергнут сам собою.

Пушкин, как уже сказано, видел в Наполеоне несравненного гения и одновременно исторического деятеля, подвергнувшегося всем превратностям судьбы. Потому пушкинский Наполеон, во втором своем аспекте, так многогранен, — сразу и носитель идеи свободы и тиран, душитель свободы народов.

Но слишком дорог был Пушкину Байрон, чтобы, отыскивая слабости в нем, оставлять их без объяснения, иначе сказать, без оправдания: раз эта слабость имела у Байрона, значит, она была ему необходима, — хочет доказать нам Пушкин. Тем не менее доказывает нам и другое: Байрон не был совершенным гением; своим отношением к таланту толкал себя на путь любования собственной гениальностью, в принципе всегда опасный для гениального писателя.

Пушкин хочет оградить байроновскую гениальность от каких-либо сомнений в ней и указанием на то, что ей чужда была драматическая жилка.

«Байрон, столь оригинальный в «Чайльд-Гарольде», в «Гя-

уре» и в «Дон-Жуане», делается подражателем, коль скоро вступает на поприще драматическое: в Manfred'e он подражал «Фаусту», заменяя простонародные сцены и субботы другими, по его мнению, благороднейшим; но «Фауст» есть величайшее создание поэтического духа; он служит представителем новейшей поэзии, точно как «Илиада» служит памятником классической древности.

Из всей совокупности суждений Пушкина о Байроне видно, однако, что само отсутствие в байроновском гении драматического дара объясняет он не природой его гениальности, а человеческими качествами — прежде всего чрезмерным пристрастием к собственной персоне. Вероятно, существеннейшую роль сыграла здесь эпоха, — слава Байрона поднялась на одной волне со славой Наполеона, и, поскольку Наполеон сделался истинным кумиром эпохи, самолюбивейший Байрон воспылал желанием уравниваться с Наполеоном по своей славе. А тут на его пути стоял Гёте. Отсюда — соревнование Байрона с Гёте. Оно состояло из нескольких приступов. Всякий раз Байрон убеждался в своей ошибке. Но вместо того чтобы отступить от безнадежного дела, снова брался за него. Подражанием гётевскому «Фаусту», Байрон, как утверждает Пушкин, посягнул на исправление шедевра. Такая попытка ничего хорошего не сулила Байрону, ибо шедевры не поддаются исправлениям, а главное — не нуждаются в них.

17

Среди разнообразных заметок Пушкина о природе человеческой и характере художественного творчества есть и такая:

«Торвальдсен, делая бюст известного человека, удивлялся странному разделению лица, впрочем прекрасного, — верх нахмуренный; грозный, низ же выражающий всегдашнюю улыбку: Это не нравилось Торвальдсену. . .»

Пушкину тоже пришлось это не по душе.

Под «известным человеком», бюст которого лепил Торвальдсен, подразумевается Александр I. На творение скульптора Пушкин откликнулся и как поэт, написав стихотворение «К бюсту завоевателя» (1829). Лик завоевателя вызывает недоумение, потому что на устах его улыбка, а на челе «хладный лоск». Но скульптор не допустил здесь никакой ошибки. Таким и в жизни «был сей властелин», отличавшийся двойственностью и привычный к противоречиям, — «в лице и в жизни арлекин».

Так велик интерес Пушкина к проблеме цельности художника. Она, эта цельность, согласно Пушкину, в свободе распоряжаться своим дарованием, что только и может обеспечить поэту достижение максимальных результатов в творчестве. Но вообще это касается всех людей, а не только художников. В принципе всякий человек двойствен, поскольку его назначение в осуществлении заложенных в нем возможностей. Вопрос в том, почему люди по-разному относятся к этому. Бюст Александра I привлек особое внимание Пушкина тем, что здесь столкнулась цельность художника с двойственностью оригинала, послужившего материалом для создания произведения искусства.

Однако с известного рода двойственностью встречаемся мы и у гениальных художников, у неизменно здесь фигурирующих Гоголя, Достоевского и Толстого. Примечательно, что они редко бывали довольны своими созданиями, постоянно сомневались в целесообразности своих деяний, почему и чувствовали некое насилие над собою, исходившее от них же самих. Пожалуй, наиболее показателен здесь Толстой.

Интересно, что на протяжении всей своей творческой жизни Толстой неустанно примерял себя к Пушкину, множество раз меняя оценки Пушкина. Еще на заре своей литературной деятельности он заносит в дневник запись, которая гласит, что если Пушкин занят преимущественно самими событиями, то его интересуют больше причины, их породившие. Из этих слов Толстой делает вывод об устарелости прозы Пушкина. Примерно два десятилетия спустя отношение Толстого к Пушкину решительно меняется. Уже став автором «Войны и мира», Толстой почувствовал необходимость перестройки своего художественного метода. И теперь пушкинская проза для него — высочайший образец, который надлежит изучать всякому писателю и следовать ему. У Толстого вырываются слова, что он преодолел кризис, «благодаря божественному Пушкину, которого я случайно взял в руки и перечел всего», и что это помогло ему разрешить все его сомнения.

Мы делаем заключение о том, что Толстой то и дело сталкивался с ощущением несвободы в своем художественном, вообще духовном развитии. Не случилось с Толстым того, что с ним случилось благодаря увлечению Пушкиным, его жизнь могла бы пойти совсем по другому руслу. Не будь этого, вероятно, не было бы и «Анны Карениной».

Толстой, безусловно, вполне сознавал роль Пушкина в своей литературной судьбе. Более того, не раз высказывался о том, что, проживи Пушкин дольше, по-другому сложилась бы и литературная судьба Гоголя.

Обожествление Толстым Пушкина, однако, имеет и другую сторону: раз Пушкин, по Толстому, «прямо может говорить о своем личном впечатлении», «как Венера Милосская могла бы ходить голая», то это означает, что принципы литературного мастерства не так уж обязательны, а может, даже и пагубны для писателя. Пушкиным, как видим, Толстой пытается оправдать и свое покушение на художественность в собственном смысле.

И хотя «Анна Каренина» явилась для Толстого новым величайшим художественным завоеванием, в ней весьма ощутимо столкновение художественного и морализаторского элементов. Этот роман одновременно и ближе к Пушкину, и дальше от Пушкина, чем «Война и мир». Ближе — по возросшей личностности, значит, и пронзительности; дальше — по углубившейся моралистической тенденции.

Это заметили некоторые чуткие читатели и преданные почитатели Толстого — например, С. А. Рачинский, профессор ботаники Московского университета. Он написал Толстому, что, по его мнению, в «Анне Карениной» не вполне соблюден закон о единстве фабулы. Толстой категорически отвел этот упрек:

«Я горжусь, напротив, архитектурой — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи».

Рачинский не был удовлетворен ответом Толстого, о чем тут же и написал ему:

«Мы спорим о словах, любезный граф Лев Николаевич. Я не думал отрицать внутренней связи между двумя параллельными рассказами, составляющими Ваш роман. Но более, чем связь — это полное единство, ибо развиваются две стороны одной и той же мысли. Упрек мой относился именно к архитектуре внешней, которою я дорожу, по свойственному мне в делах искусства староверству. Я не считаю единство фабулы простою ficelle (веревочкою), но могучим средством для воплощения единства мысли. Может быть, в произведениях такой силы, как «Анна Каренина», и фабула не делается, а зарождается. Поэтому самому я еще жду от Вас произведения глубокого и прозрачного, как альпийские воды, ничего не скрывающие, все озаряющие отблеском небес. Ибо Вы не Тургенев и не Гончаров, а прямой и законченный преемник Пушкина».

Толстой сразу был польщен и задет письмом Рачинского: это прекрасно, что так очевидна громадная разница между ним, с одной стороны, Тургеневым и Гончаровым — с другой; но и обидно, что в «Анне Карениной» он в чем-то разделяет их участь, раз, будто уподобляясь им, не находится в полной мере

на уровне Пушкина. Стало быть, ему была так дорога репутация верного наследника пушкинских традиций.

В конце концов Толстому пришлось признать правильность упреков, обращенных к нему, к Толстому, автору «Анны Карениной», профессором ботаники: «Виноват, я не так вас понял; теперь понял и согласен, хотя ваше замечание об архитектуре и неопределенно, скорее тонко, но я понял его и постараюсь последовать вашему указанию, если будет случай...»

Случая такого не оказалось, да его и не искал Толстой. Не мог он стать иным, нежели таким, каким был. В статье о Мопассане он почти слово в слово повторил слова из первого письма к Рачинскому по поводу «Анны Карениной», писанного двумя десятилетиями раньше.

Толстой тяготился сознанием некоторой заданности в своих деяниях. Он обращается с такой просьбой к Страхову: «Если можно выхлопотать мне свободу — очень одолжите» (1872, 3 марта).

Но эту свободу выхлопотал ему не Страхов, с такой просьбой Толстому следовало бы обратиться к Пушкину. Он так и поступил. В начале 1873 года Толстой пишет ряду лиц о том восторге, какой он испытывал при новом перечитывании повестей Пушкина. Они будто случайно подвернулись ему под руку. Пускай так. Но впечатление-то от них не случайное, раз оно ввело его в надлежащее русло. Если так, стало быть, было подготовлено всеми его предшествующими исканиями. Перечитав «Повести Белкина», он пишет П. Д. Голохвастову о своем впечатлении от них, заклиная всех писателей внимательнейшим образом изучать, — не просто читать, а именно изучать:

«Изучение это чем важно? Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии, и смешение низших с высшими или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства. Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается. Чтение даровитых, но негармонических писателей (то же музыка, живопись) раздражает и как будто поощряет к работе и расширяет область; но это ошибочно; а чтение Гомера, Пушкина сжимает область, и если возбуждает к работе, то безошибочно...» (1873, 9—10 апреля).

Еще одно признание Толстого:

«Я знаю, — пишет он Страхову 3—4 ноября 1874 года, — что если я сделал что-нибудь путное, то, что вы находите хорошего, то только тем, что я так устроен, что не могу задавать себе работы, а всегда работа, какая бы то ни была, охватывает меня

и влечет куда-то. Иногда, как и теперь, мне кажется, рассуждая, что совсем не туда, куда надо, меня несет, но я опытом знаю, что это только река загнула, и мне кажется, что назад поехал, я знаю, что она вынесет, куда надо».

Внешние события и в самом деле имеют над Толстым куда большую власть, чем над Пушкиным. Естественно, к воспроизведению детерминированности событий его влечет не меньше, чем к воспроизведению их самих. Также естественно, что у них различное отношение к слову: тогда как Толстой посредством слова более мотивирует поступки своих героев, Пушкин пользуется словом преимущественно для обрисовки поступков, совершаемых его героями. Отсюда у Пушкина исключительная избирательность слов и словосочетаний, которые бы говорили сами за себя и не нуждались в дополнительных разъяснениях. Пушкинское слово и словосочетание устремлены к определенности, к выявлению в человеке изначальных человеческих качеств, преломленных, в соответствии с духом времени, с положением и внутренним состоянием данного человека. Для произведений Пушкина характерны, например, такие слова, как «простодушные», «равнодушные», «пристрастие» и «беспристрастие», «хвала» и «клевета» и т. д. и т. п.

Поэзия Пушкина сплавляет в нерасторжимое целое самые различные аспекты, присутствующие в каждом из нас, как и во всем человечестве. Не только мир многолик в его поэзии, — каждый человек у него многообразен.

Всякий писатель подлежит суду как своих читателей, так и собратьев по перу, в свою очередь имея право произносить свой суд над последними. В литературно-критических суждениях писателя, каково бы ни было их прямое назначение, выражается его собственная эстетическая позиция и художественные принципы. Как правило, каждый писатель, говоря о других, примеривает их к себе. Пушкин и здесь — исключение: он судит о других, руководясь общим пониманием природы и назначения искусства. Но как ни универсален собственный поэтический гений Пушкина, нет сомнения — его литературные суждения еще более универсальны. Оно и естественно: подчиняясь лишь законам искусства в своем творчестве, Пушкин по личному опыту знал, что, как бы велика ни была его собственная художественная индивидуальность, не был же он сам столь универсален, как универсально искусство.

Толстой хвалит Мопассана, поскольку находит в его произведениях соответствие своим эстетическим убеждениям, и порицает, обнаруживая отклонения от них. Те же принципы — и в заметках Толстого о Гоголе. По Толстому, писатель обязан доверяться своему таланту, с его точки зрения, соединяющему

художественность и нравственность. У Достоевского преобладает другое художественное мерило: сила таланта, как он думает, реализует себя, опираясь на бесстрашие, а с другой стороны, находясь под неусыпным контролем разума.

Неудивительно, что, говоря о пробелах искусства Гоголя и Мопассана, Толстой тем самым обнаруживает пробелы в собственных эстетических убеждениях; нечто подобное происходит и с Достоевским, когда он высказывался, например, о Тургеневе и Островском, с его точки зрения, злоупотреблявших предпочтением конкретного перед общим.

18

Пушкин не раз, хотя часто и косвенным образом, высказывал мысль, что наша первейшая обязанность, как и предельная этой обязанности, состоит в том, чтобы всем на свете интересоваться и все на свете понимать. Только это, с точки зрения Пушкина, позволяет человеку чувствовать себя растворившим в себе всю вселенную и, в свою очередь, как бы растворившимся в ней. Такой человек, согласно Пушкину, живет по закону постоянного превышения самого себя, что и означает для него неизменную верность самому себе.

Пушкин недаром с такой настойчивостью проводит мысль о несовершенстве природы человеческой, о слабостях как вечных спутниках человечества. Напротив, Гоголь, Достоевский и Толстой, разумеется каждый на свой лад, при огромном недоверии к человеку все-таки верили в достижение им своего совершенства. Пушкин, следовательно, видел человека абсолютно открытыми глазами, тогда как его великие последователи смотрели на него лишь с определенной точки.

Естественно, перед каждым истинным художником стоит проблема соединения в себе художника и человека. С одной стороны, человек определяет задание художника, а с другой, художник требует независимости от человека. Образуется сложная коллизия. Разновидностям этой коллизии нет конца, так как у каждого она особенная. Пушкин поднимается и здесь, я бы сказал, на онтологическую высоту, ставя художника в независимое положение от человека, требует от него, чтобы их общие усилия замыкались на соединении бесстрашия художественного исследования человеческого бытия с безукоснительным соблюдением человеческого достоинства.

Пушкин показывает нам самые различные варианты сочетания в художнике силы дара с человеческими качествами. Всякий гений оказывается здесь перед неумолимым судом

Пушкина, будь это Вольтер или Байрон, которым он обязан, может быть, более, чем кому-либо из гениальных поэтов мира.

Вольтеру Пушкин посвятил две статьи, написанные им в последний год жизни.

Какое величественное начало у первой из них: «Всякая строчка великого писателя становится драгоценной для потомства. Мы с любопытством рассматриваем автографы, хотя бы они были не что иное, как отрывок из расходной тетради или записка к портному об отсрочке платежа. Нас невольно поражает мысль, что рука, начертывавшая эти смиренные цифры, эти незначущие слова, тем же самым почерком и, может быть, тем же самым пером написала и великие творения, предмет наших изучений и восторгов».

Но, увы, и судьбы гениев, как и людей обыкновенных, скорее, даже в гораздо большей степени подвержены всякого рода превратностям. На первом месте здесь великие художники. В их судьбах первенствующая роль принадлежит уникальной человеческой стойкости, а с другой стороны, полнейшему художественному бесстрашию. Здесь перед нами и весьма печальные, а не только возвышенные случаи. Начав так величественно статью о Вольтере, Пушкин затем уличает Вольтера в изменах собственному гению. А между тем он являлся властителем дум на протяжении целой эпохи и, как проповедник идей революции, отбыл свой срок в Бастилии. Потом стал угодничать перед владыками мира сего, конкретно — перед прусским королем. Гёте объясняет такое поведение Вольтера тем, что тот, имея целью добиться того, чтоб «властвовать над миром», себя самого поставил на службу тем, кто уже властвовал над ним. Пушкин дает куда более пронзительное объяснение духовным изменам Вольтера: «Вольтер во все течение долгой своей жизни, никогда не умел сохранить своего собственного достоинства». Свое суждение о Вольтере Пушкин завершает отнюдь не осуждением Вольтера: «Что из этого заключить? Что гений имеет свои слабости, которые утешают посредством, но печалат благородные сердца, напоминая им о несовершенстве человечества; что настоящее место писателя есть его ученый кабинет и что, наконец, независимость и самоуважение одни могут нас возвысить над мелочами жизни и над бурями судьбы».

Совсем иной вариант судьбы гениального художника находит Пушкин в Мильтоне, знаменитом авторе «Потерянного рая». К Мильтону у Пушкина особая симпатия, потому что Мильтон принадлежит к гонимым гениям, которые, как Пушкин в том уверен, служат украшением всей всемирной литературы. Наиболее безбожно обошлись с Мильтоном во Франции,

где такие крупнейшие писатели, как Виктор Гюго и Альфред де Виньи, нарисовали его облик в совершенно искаженном виде, первый — в драме «Кромвель», второй — в романе «Сен-Мар». Оба изобразили Мильтона в таком виде, что он выглядит «жалким безумцем» и «ничтожным пустомелей». Пушкин отважно заступился за Мильтона, как друга и сподвижника Кромвеля, как человека преданного до конца своим высоким идеалам, — он «в бедности, в гонении и в слепоте сохранил непреклонность души и продиктовал „Потерянный рай“».

О каком бы гениальном художнике мира ни заходила речь у Пушкина, он оценивает его в первую очередь с точки зрения того, насколько он дорожит собою как человек. Блистателен его панегирик Шатобриану, который предпочел сохранение чистой совести ценой потери художественного успеха.

«Первый из современных французских писателей, учитель всего пишущего поколения, бывший некогда первым министром, несколько раз посланником, Шатобриан на старости лет перевел Мильтона *для куска хлеба*. Каково бы ни было исполнение труда, им предпринятого, но самый сей труд и цель оного делают честь знаменитому старцу. Тот, кто, поторговавшись немного с самим собою, мог спокойно пользоваться щедротами нового правительства, властью, почестями и богатством, предпочел им честную бедность. Уклонившись от палаты перов, где долго раздавался красноречивый его голос, Шатобриан приходит в книжную лавку с продажной рукописью, но с неподкупной совестью. После этого что скажет критика? станет ли она строгостию оценки смущать благородного труженика и, подобно скупому покупщику, хулить его товар?»

Напрашивается парадоксальное заключение: для поэта, который видит цель поэзии в ней самой, первейшее значение имеет неподкупная совесть, и если он оказывается перед выбором — либо пожертвовать совестью во имя искусства, либо искусством во имя совести, то лучший для него исход — предпочесть совесть искусству. Ибо совесть для художника — мера спроса с себя. Шатобриан именно так и поступил.

Укоры Пушкина критикам Шатобриана, может показаться, ослаблены его согласием с Низаром, неумолимо раскритиковавшим шатобриановский перевод мильтоновского «Потерянного рая». На самом деле, признавая меткость и точность критики Низара, Пушкин несколько не колеблет своих позиций. В Шатобриане защищает он в данном случае не поэтические достижения, а человеческие качества. Шатобриану оставалось одно из двух: либо капитулировать перед правительством, написав угодническое произведение, либо превратиться в ремесленника, зато неподкупного по своим взглядам. Защищая

Шатобрнана, Пушкин ищет для себя третий путь: он еще не довел своего конфликта с царем до степени невозможности отстаивать неприкосновенность своего дарования, почему и оказался способен в своем творчестве соединить духовную независимость с художественным совершенством.

Восхищаясь человеком в художнике, Пушкин с не меньшей настойчивостью выявляет и человеческие слабости, вообще свойственные всякому художнику, но у некоторых приобретающие опасный и требующий порицания характер. Так, он порицает Гюго за то, что тот соблазнился фигурой шпиона и доносчика Видока, решился на то, чтобы «искать в нем вдохновения для романа, исполненного огня и грязи» («Последний день приговоренного к смерти». — Б. Б.). Пушкин с возмущением пишет о французских литераторах, состряпавших, на основе рассказов палача Самсона, книгу под названием «Записки парижского палача». Тем не менее он с нетерпением ждет появления этого сочинения на книжном рынке.

«Посмотрим, что есть общего между им и людьми живыми? На каком зверином реве объяснит он свои мысли? ... Что скажет нам сей человек, в течение сорока лет кровавой жизни своей присутствовавший при последних содроганиях стольких жертв, и славных, и неизвестных, и священных, и ненавистных? Все, все они — его минутные знакомцы — чредою пройдут перед нами по гильотине, на которой он, свирепый фигляр, играет свою однообразную роль. Мученики, злодеи, герои — и царственный страдалец, и убийца его, и Шарлотта Корде, и прелестница Дю-Барри, и безумец Лувель, и мятежник Бертон, и лекарь Кастен, отравлявший своих ближних, и Папавуань, резавший детей: мы их увидим в последнюю, страшную минуту. Головы, одна за другою, западают перед нами, произнося каждая свое последнее слово. И, насытив жестокое наше любопытство, книга палача займет свое место в библиотеках, в ожидании ученых справок будущего историка».

Хотя в заметке Пушкина по поводу предстоящей публикации дневника палача дано самое решительное осуждение литературе, идущей вразрез с нравственностью, тем не менее в ней ощущается как бы и некоторая двойственность. С одной стороны: «Не завидуем людям, которые, основав свои расчеты на безнравственности нашего любопытства, посвятили свое перо повторению сказаний, вероятно, безграмотного Самсона»; а с другой: «Но признаемся же и мы, живущие в веке признаний: с нетерпеливостью, хотя и с отвращением, ожидаем мы „Записки парижского палача“».

Пушкину интересен всякий писатель, о чем бы он ни писал, являлся бы только настоящим писателем, и в каждом случае

находит слова, лишь его одного характеризующие. И при негативном отношении к тем или иным сторонам того или иного писателя, будь он и гениальным, Пушкин в конце концов не настраивает нас против него, а только напоминает, что, в силу несовершенства человеческой природы, и с гением может случиться всякое, а когда случается с ним что-нибудь унижающее его достоинство, нам остается только опечалиться по этому поводу.

Между тем и самому Пушкину предъявлялись претензии, совершенно несообразные с его дарованием. Кто только не наставлял его в этом отношении. Тут и Карамзин, и Жуковский, и Чаадаев, и Вяземский, и Баратынский, и Рылеев, и Кюхельбекер. Тут и менее известные лица, даже совсем неизвестные. Всех поразил Пушкин, и все обращались к нему со своими пожеланиями, претензиями, порою ультиматумами. Не установлено, кому принадлежит следующее послание Пушкину:

Счастлив, кто гласом твердым, смелым
Вещать в пороках закоснелым
Святые истины рожден!
И ты великим сим уделом,
О муз любимец, награжден!
Воспой и силой сладкогласья
Разнежь, растрогай, преврати
Друзей неистовых пристрастий
В друзей добра и красоты.
Но граждан не смущай покоя,
Поэта не мрачи венца
И, лиру дивную настроя,
Смягчай, а не тревожь сердца.

Одни только Пушкин знал об особом своем предназначении. Его гений оставался тайной для всех, даже и для друзей, а не только для врагов и недоброжелателей.

Пушкин укоряет Делорма за слишком усердное стремление к порядочности, убивающей поэтическое вдохновение, но, с другой стороны, восторгается порядочностью Шатобриана, который утратил бы все самое ценное в себе, утратив свою порядочность. Впрочем, это не совсем точно, точнее будет так: перерядившийся Делорм воспевает порядочность, Шатобриан, чтобы остаться самим собою в условиях, труднейших для него, проявляет величайшее мужество.

Все это не только, даже не столько теория. Нет, в этом сказался собственный душевный и художественный опыт Пушкина.

Задача, как мне представляется, не исчерпывается выяснением того, как Пушкин ответил непосредственно на запросы

своего времени. Отвечая на них, он вобрал в свою мысль и в свое искусство опыт человеческого духа за всю его историю, сделал доступной для себя поэзию всех времен и народов. Следовательно, сам является одной из величайших вех на этом пути. К каким бы темам и сюжетам ни обращался он, его занимал вопрос о судьбе человека и человечества; о непостижимых превратностях ее, а все это явилось результатом того, что он подвергал непрерывным испытаниям свою собственную судьбу — человеческую и поэтическую.

19

Пушкин не растравлял своих душевных ран, подобно Гоголю, Достоевскому и Толстому, но и не скрывал, что они есть у него. Он слишком хорошо понимал неустранимость их, тогда как Гоголь, Достоевский и Толстой были убеждены в обратном. Знать, что высшие задачи до конца неосуществимы, но при этом все-таки осуществлять их — значит, иметь возможность достигать результатов, гораздо больших по сравнению с тем, кто рассчитывает в полной мере справиться с ними. Пушкин совершенен не только в законченных произведениях, но также и в каждом своем наброске, потому что на него не давит мысль о непременном завершении постройки. Гоголь, Достоевский и Толстой всегда озабочены этой мыслью: неудивительно, что в своих набросках они редко достигают уровня своих законченных произведений.

Как не раз говорилось здесь, искусство адресовано всем, поэтому естественно желание художника, чтобы его творение понимали все. Для этого и необходимы совершенство и простота; так трудно достигаемые, но и не менее трудно постигаемые.

Простоту Пушкина в иных случаях называют обманчивой, — в том смысле, что при более внимательном отношении к ней она окажется достаточно сложной. Куда вернее, на мой взгляд, назвать ее заманчивой. Она и в самом деле является простотой, а не прикидывается ею. Пушкина понимает каждый, причем с первого раза, однако чем он понятнее нам, тем и загадочнее, потому что открывает путь для проникновения в глубину нас самих и всего нашего бытия, следовательно и задает нам новую и новую работу.

Пушкин писал непосредственно из заложенной в его природе потребности писания. Он был в полном смысле слова гением-импровизатором, причем импровизировал не на заданную тему, как Мицкевич, а, так сказать, по наитию, которое

возбуждалось его собственными непосредственными впечатлениями. Он импровизировал в том смысле, что во время писания без остатка отдавался писанию. По его собственному признанию, только тогда и бывал счастлив, когда писал. Ибо в его творчестве — его самоосуществление. Для него существование людей оправдано самим их существованием, значит, в нашем бытии видится ему и радость нашего бытия. Он всматривается в бытие — природы, истории и человека, — открывая в нем его величие и красоту так же, как и противоположные качества. Бытие отстаивает себя, отвергая покушения небытия. Эта проблема стоит перед каждым человеком, и в тех случаях — а их абсолютное большинство — когда он не сознает ее.

У других великих художников, даже и самого необъятного диапазона, тем не менее творческие интересы направлены на определенные сферы бытия, — Пушкину неведомо никакое ограничение, его интересует бытие во всей его безграничной широте и глубине. Другие великие художники, следовательно, подчиняют себя известным правилам познания бытия, — Пушкин неподвластен никаким правилам, кроме правила погружения своего гения в безграничность и бездонность бытия. Другие гениальные художники, при всей беспредельной правдивости, ищут окончательный ответ на вопрос о смысле бытия, тем самым связывают все усилия свои с этой целью: Поэтому, при всем многообразии их литературных средств, в конечном итоге каждый из них более или менее одинаков во всех своих жанрах. Гоголь, Достоевский и Толстой в своей публицистике или в письмах решают те же вопросы, что и в романах, пускай и на другом, нередко несравненно более низком уровне. В этом смысле все они, как бы ни различались между собою, являются монологистами. Пушкин есть истинный полифонист, но не в том смысле, в каком применяется это определение к Достоевскому, — не по способу познания и изображения мира, а по отношению к миру, сразу неделимому и делимому, ибо каждая его сфера тяготеет столь же ко взаимодействию с другими сферами, сколь и к автономному существованию.

Даже в письмах к литераторам Пушкин мало места отводит рассуждениям о целях своего творчества, в отличие от Гоголя, Достоевского и Толстого. Письма Пушкина — это он сам, а не его главные, то есть литературные, дела, которых он если и касается, то большей частью шутя и балагуря; основное назначение их — доставлять друзьям «радость узнавания».

Великий художник в принципе обязан знать всех, как-то вмеща их в собственную личность, соединяя в ней часто несоединимое, а это уже — драма для него самого.

Лишь узнавая других, мы узнаем и себя, — равно, лишь

примеривая их к себе и себя к ним, мы устанавливаем истину относительно обеих сторон. Это узнавание и взаимознание одновременно несет нам и радость и страдание. Вообще мысль без страдания невозможна. «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать», — сказал Пушкин незадолго до смерти. Мыслить — значит, и непременно преодолевать в себе нечто, а всякое самопреодоление не проходит безболезненно. Таков удел человека, и это — сквозная тема Пушкина, причем одна из определяющих.

Если брать письма Пушкина к литераторам, то с полным основанием можно сказать, что все они в известном смысле дипломатичны, однако и по-своему вполне откровенны. Он воздаст каждому свое, большей частью преувеличивая его достоинства. Это, так сказать, мера поощрения. Делает он это в форме доброжелательного, дружеского, как правило игривого обмена мнениями. Игра великого ума сама по себе прелестна. Пушкин шутя называет Катенина Эсхилом, а Гнедича — Гомером и, уважая обоих, этими похвалами все ставит на свои места.

Пушкин преисполнен к людям доброжелательства, живого, а не умозрительного, что невозможно без конкретного знания данного человека. Добродушие, как сознается он в письме к жене, так и осталось при нем, «несмотря на опыты жизни». «Опыты жизни» убеждали одновременно в необходимости и разборчивого и незлобивого отношения к людям. Пушкин решительно настаивал на различении между мыслью вообще и ее конкретным применением. В только что цитированном письме к жене укоряет он себя не вообще за добродушие, а за то, что из-за него поступил к царю на службу и оказался в зависимости от царя. Но ведь он вынужден был это сделать, — его подвели обстоятельства, а не просчет. Но Пушкину, однако, чуждо было сваливать вину на обстоятельства, сколь бы ни был зависим он от них. И в этом — опять весь Пушкин: человек полностью несет ответственность за свои поступки, в каких бы обстоятельствах ни были они им совершены.

Конфликт между Пушкиным и сборищем «наших просвещенных невежд», в котором ранее Гоголь видел причину гибели Пушкина, к концу жизни Гоголя выпал из поля его зрения. Так было не с одним Гоголем. Но никто не может доказать, как обернулось бы дело, если бы друзья Пушкина оказались более прозорливыми и проявили бы настоящую заботу о нем в дни перед дуэлью с Дантесом. Благоразумнее думать не о том, что можно было сделать для предотвращения дуэли, но о том, почему она состоялась. Друзей Пушкина можно укорять лишь в одном: в отсутствии у них достаточной проница-

тельности, необходимой для понимания катастрофы, нависшей над Пушкиным. Ну а как быть, если Пушкин, в сущности, не считался ни с чьими советами? А главное — он был всегда неждан и для ближайших своих друзей, впрочем, для себя тоже.

Главная задача наша, когда мы пишем о дуэли Пушкина, понять внутреннее состояние в последние годы его жизни, а не только непосредственно перед дуэлью.

Тяготая к самому широкому общению с другими, Пушкин не был до конца откровенен с ними. До поры до времени у него были вполне лояльные отношения с самим Булгариным, которого он впоследствии заклеил позорной кличкой французского шпиона Видока. С другой стороны, не доверялся до конца и ближайшим друзьям своим, подтверждением чему служит и одно из писем Вяземского к нему (1825, 28 августа и 6 сентября), где он говорит о его «таинственности», «недоверчивости к людям».

Примечательно письмо Пушкина к Е. М. Хитрово, датированное августом 1828 года. Пушкин задел старую приятельницу какими-то своими словами. Та обиделась на него. Написала письмо ему. Пушкин ответил ей несколько пренебрежительно: «...бросая слова на ветер, я был далек от мысли вкладывать в них какие-нибудь неподобающие намеки». Та, видимо, укоряла его в несоблюдении какого-то великосветского этикета. Пушкину пришлось поставить ее в один ряд со всеми дамами ее круга: «...все вы таковы, и вот почему я больше всего на свете боюсь порядочных женщин и возвышенных чувств. Да здравствуют гризетки! С ними гораздо проще и удобнее».

Вращаясь в великосветских кругах, Пушкин, естественно, обязан был так или иначе считаться с их установлениями. А между тем это было так противно его душе. И он не скрывал того. Отсюда и вызывающие слова о предпочтении гризеток светским дамам. Однако на этом основании было бы нелепо заключать о его особом расположении к гризеткам: Нет, он только сказал о том, в какое бешенство приводили его порою светские дамы. Но, с другой стороны сколько из них приводили его в истинный восторг!

Пушкин все время двоятся в наших глазах, но от этого тем более цельным выглядит. Он знал истинную цену всему на свете, каждое явление представляло перед ним во всем своем многообразии.

Получив от Пушкина письмо с хвалой гризеткам, Е. М. Хитрово снова обиделась на него. А Пушкин в свою очередь еще более рассердился на нее, до такой степени, что уже

и не в силах был скрыть свое раздражение. «Откуда, черт возьми, вы взяли, что я сержусь? У меня хлопот выше головы. Простите мой лаконизм и якобинский слог».

Пушкин слишком задевал всех окружающих своим поведением и своей поэзией. Когда поэтесса А. И. Готовцева, почитая его как гения, обратилась к нему с укором по поводу якобы нелестного отношения его к женщинам, Пушкин, обругав ее в письме к Вяземскому («Черт ее побер!»), написал восхитительное стихотворение, обращенное к ней:

И недоверчиво и жадно
Смотрю я на твои цветы.
Кто, строгий стонк, примет хладно
Привет харит и красоты?
Горжуся им, но и робею;
Твой недосказанный упрек
Я разгадать вполне не смею.
Твой гнев ужели я навлек?
О, сколько б мук себе готовил
Красавиц ветреный зонд,
Когда б предательски злословил
Сей пол, которому служил!
Любви безумством и волненьем
Наказан был бы он; а ты
Была всегда б опроверженьем
Его печальной клеветы.

«Ответ А. И. Готовцевой», 1828

Итак, в письме одна Готовцева, в стихотворении совсем другая.

Гений Пушкина слишком связан с миром во всей его многогранности, и это вызывало в Пушкине постоянную потребность в общении с ним и постоянный разлад. Здесь — источник высочайшей напряженности его поэзии. В ней остро чувство готовности встретиться с неожиданностями всякого рода и стремление к преодолению их, чего бы это ни стоило. Он как будто рвался к ним, дабы возвыситься над ними. А судьба вновь и вновь подбрасывала ему их, следовательно, как бы и подбирала все более и более трудные испытания для него. Он же безбоязненно шел навстречу всему, не страшась трагического исхода в поединке с судьбою.

Проделав добрую половину намеченного пути, то есть написав половину книг о Пушкине, я оглянулся назад и задумался над тем, так ли я иду и туда ли иду. В общем, меня смущает сейчас один вопрос: что я хочу сказать читателю своей книгой?

Знаете, ничего особенного, кроме вот чего — как мне видится Пушкин, как он представляется моему духовному взору. Отсюда — и особый способ построения книги.

Прежде всего, я двигаюсь не прямым путем. Но и не окольными тропами. Мой путь извилист. В какой-то мере я перенимаю этот способ от Достоевского. Несоразмерность сил здесь не имеет особого значения. Я ведь не подражаю Достоевскому, а только учусь у него. Мало того, у меня и свое отношение к способу мышления Достоевского.

Меня в работе над этой книгой, как и над книгой о самом Достоевском, сопровождало одно ироническое замечание Достоевского о Толстом: у Толстого будто отсутствует боковое зрение, и он движется к намеченной цели только напрямик, не имея возможности бросить свой взгляд ни налево, ни направо, однако, благодаря пронзительности своего взгляда, устанавливает всякий раз, что шел не совсем так и не совсем туда, и, установив это, тут же поворачивается в другую сторону, выбирает другую цель. И снова — то же. Таков был путь Толстого к самому себе. Без этого он не стал бы Толстым. Конечно, зрение Достоевского было устроено иначе: он столько же вглядывался в даль, сколько и смотрел в стороны. Тем не менее путь его как раз в самоповторениях, каждое из которых, однако, было новым подъемом на вершину свою. Потому что, повторяясь, он все глубже вникал в свою сущность.

Я тоже в этой книге, как и в «Личности Достоевского», часто повторяюсь. Но, по-моему, к тому обязывает меня предмет моего повествования. Нет, Пушкин совсем не Достоевский. Хотя и у Пушкина немало самоповторений. Но его повторения совсем иного порядка: в отличие от Достоевского, который проникает в человека через идею, овладевшую человеком, для него отправной пункт — сам человек, который, подчиняя себе какую-либо идею, вернее — страсть, намеревается осуществить собственную личность. Но идея, сколь бы значительной она ни была, имеет свои границы, человек же не знает их. И сущность Пушкина — в постижении этой безграничности, чем объясняется и его собственная безграничность. Человек безграничен, потому что принадлежит всему роду человеческому, то есть целому. В таком случае и он целен, какие бы противоречия его ни раздирали, а целое, как бы оно ни менялось, имеет всегда свою законченность, точнее, собственную форму. Недаром Пушкин — величайший поэт формы. Называя Пушкина «поэтом формы по преимуществу», Белинский и сам не сознавал, что воздает высочайшую похвалу Пушкину.

Форма, может быть, самая большая тайна искусства. Несомненно, лишь через нее, через форму можно проникнуть в

истинные глубины содержания. Но тут часто возникают недоразумения исторического масштаба. Выдвигая в качестве главной заслуги Пушкина создание им совершеннейшей художественной формы, Белинский старался указать преемникам Пушкина, что их задача — углубление в содержание. Впрочем, того требовала от Белинского сама его эпоха.

Дело здесь в том, что общественно-историческое развитие России обязывало литературу к выдвиганию на первый план именно общественно-исторических проблем, может быть, в ущерб художественной форме. Много позже Лев Толстой более решительно, чем Белинский, бросил укор Пушкину в недостаточности содержания в его поэзии. Для Толстого в соответствии с характером его эпохи нравственная проблематика художественного творчества приобретала главенствующее значение. Только через нее Толстой мог идти к величайшим своим художественным открытиям.

Однако вся великая послепушкинская литература, от Гоголя до Чехова, доказала, что Пушкин так и остался ее вершиной. Как совершеннейший художник, Пушкин возвел художественную форму на высочайший уровень. У пушкинского человека равно — союз и поединок с целым миром. Пушкин унодобляет свою поэзию молитве.

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

Даже такие умы, как Гоголь и Чернышевский, слишком буквально, а значит неверно, поняли знаменитое пушкинское четверостишие. Будто бы Пушкин отказывается от какого-либо участия в общественно-исторической жизни. Такая точка зрения существует и в наше время.

Так, С. Бонди («О Пушкине», 1978), уверенный, что в стихотворении «Поэт и толпа» Пушкин проповедует теорию «чистого искусства», вместе с тем заявляет, что она «находится в решительном противоречии с его практикой». Раз, продолжает этот автор, такие произведения Пушкина, как «Полтава», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Капитанская дочка» так и «дышат борьбой», значит, их создатель не имеет ничего общего с теорией «чистого искусства» и никогда не писал «для звуков сладких», не говоря уже о «молитвах», которых решительно «нет в пушкинском творчестве». Но позвольте — Пушкин же сам заявляет, что они есть. Ставя рядом звуки сладкие и молитвы, Пушкин более разделяет их, чем сближает. Он так пишет об этом в статье об архиепископе Георгии Кониском:

*«Вниди в клеть твою и помолися... Такая уединенная молитва и в соборе может иметь место, если молящийся уединился от всех забот и попечений и пребывает безмолвен среди молвы, его окружающей; если он, отрясши от чувств своих все страсти и вожделения, един с единым богом беседует. Авраам, ведя сына своего Исаака на закланце, говорит сопровождающим его рабам: *сидите zde со ослятем, аз же и детищ пойдем до онде, и поклонившися возвратимся к вам...* Так истинно молящийся страстям своим, аки рабам, — повелевает оставить его и ожидать, пока он молитву свою богу, аки Исаака, в жертву принесет. О! сколь отличны от сего молитвы наши! Мы и в уединении целое торжище вокруг себя собираем. Молясь, и покупаем, и продаем, и хозяйством управляем, и о лихоимстве заботимся, и друзьям ласкательствуем, и на врагов вооружаемся, и о сластях помышляем, и о сундуках своих трепещем. Подлинно, се ли молитва, и не паче ли торжище, молвы преисполненное? Где тут ум, разумеющий глаголы свои? Где сердце, долженствующее прилепиться к богу? Одни уста трубят, и язык, как кимвал, звяцает; а мысли — как птицы в воздухе, по всем странам носятся; а сердце — холодно, как бездушный труп, зарытый вместе с сокровищем нашим».*

Пушкин неспроста приводит длинную выписку из Георгия Кониского. Эти слова священнослужителя так напоминают его собственные строки из стихотворения «Поэт и толпа» (1828):

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас!
Душе противны вы, как гробы.
Для вашей глупости и злобы
Имели вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры...

Или — признание книгопродавца из стихотворения «Разговор книгопродавца с поэтом»:

Наш век — торгаш; в сей век железный...

Назначение молитвы — утешение, о чем Пушкин так и сказал в статье о Крылове.

Совсем иное дело поэзия: она призвана возвышать человека в его собственных глазах. Пушкин уподоблял поэзию молитве лишь по самоотреченности, но, конечно, не по содержанию и форме: молитва безлична, слово в ней предельно символично. Поэзия, напротив, творима непременно кем-либо, что и требует от творца предельной конкретности, личной подлинности. И это

начинается с формы. Только найдя определенную форму, поэт способен выразить именно свою собственную сущность в ее данном состоянии. Без мастерства нет формы, однако мастерство лишь условие воплощения формы, а не сама форма. Мастер лишь движется к цели, а форма как бы и является целью. Не о форме судим мы по мастерству, но о мастерстве по форме.

Формой, надо полагать, обладает всякий предмет, подразумеваемая под предметом и явления духовного порядка. Говоря о «Ревизоре», Толстой подчеркивает, что в нем Гоголь заострил форму. Заострение данного явления означает резкое выделение его среди явлений сходного порядка, — так что оно, занимая единичное место в их ряду, тем ярче воплощает в себе свойства, присущие всем им.

Представим себе человека, берущего в руки совершенно неизвестную, непонятно откуда появившуюся книгу, и находящего в ней заложенный кем-то между каких-то страниц давным-давно цветок, — и вот вам:

Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя...

Другой случай — человек когда-то был безумно влюблен в женщину, которая потом исчезла с его горизонта, но ведь на то он и человек, чтобы вбирать в себя все случающееся с ним, так же как и желать оставить о себе память у всех, кто сам остался яркой страницей в его книге жизни:

Что в имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальный,
Как звук ночной в лесу глухом.

Оно на памятном листке
Оставит мертвый след, подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.

Что в нем? Забытое давно
В волненьях новых и мятежных,
Твоей душе не даст оно
Воспоминаний чистых, нежных.

Но в день печали, в тишине,
Пронзеси его тоскуя;
Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я...

«Что в имени тебе моем? ..», 1830

Источник совершенной формы — в совершенном видении мира, что уже зависит от того, какова форма личности самого художника. В форме своих творений художник утверждает себя особенным образом в мире и в результате создает особый образ мира.

Как никто другой, Пушкин владел всеми необъятными возможностями, которыми располагает художественная форма. Отсюда — невообразимое многообразие поэзии Пушкина, как тематически, так и по своим средствам. Для него всё предмет поэзии. А раз так, она как бы вбирает в себя все поэтические системы, овладевает всеми поэтическими жанрами. И к чему бы его поэзия ни обращалась, во всем улавливает она отзвуки и преломления нашего бытия. Недаром Пушкин видел в себе «поэта действительности». Эта действительность предстает у него как бы во всей своей неисчерпаемости.

В сущности, один только Достоевский, не колеблясь, шел вослед Пушкину, провозгласив его традиции столбовой дорогой для русской литературы, высочайшей гарантией для ее восхождения на вершину мирового литературного процесса. Чрезвычайно обязанный Пушкину, Достоевский, демонстративно подчеркивая свою зависимость от него, произнес знаменитую речь о нем, смысл которой не вполне постигнут и по сей день.

В работе «Достоевский и Пушкин», при наличии тонких и точных наблюдений, Д. Д. Благой все-таки свел дело к тому, насколько Достоевский зависит от Пушкина. Еще более сузил эту проблему Ст. Рассадин в книге «Драматург Пушкин», в целом интересной и острой. Он пишет, например, что «Достоевский был нужен для того, чтобы мы лучше поняли и оценили прозрения Пушкина, чтобы мы увидели истинную глубину «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери», «Сцен из рыцарских времен». Благодаря ему изменился, конечно, не Пушкин, изменились мы; Достоевский усовершенствовал наш взгляд, сделал нас более готовыми к восприятию Пушкина».

Только и всего? К этому и сводится сущность Достоевского? В то время как Пушкин занят темой самоосуществления человека, Достоевского волнует преимущественно доказательство того, кто такой человек, какие у него права и обязанности. Тот, кого занимает в первую очередь самоосуществление человека, обычно не склонен к особенному самокопанию; напротив — кто сосредоточен на самоутверждении, только и делает, что занимается этим, чем и объясняются преувеличения и крайности, в которые впадает он. Нам, надеюсь, понятна истинная причина тяготения Достоевского к Пушкину: она двояка — с одной стороны Пушкин необходим Достоевскому как бытий-

ный художник, а с другой — именно в нем он находит средства, чтобы удержать себя от крайностей, то есть гармонию бытия. Тогда как Пушкин — сама гармония, Достоевский — лишь жажда гармонии.

И еще: человек, основные усилия которого направлены на самоосуществление, проявляет интерес ко всему бывшему, сущему и возможному; в противоположность ему, человек, добивающийся самоутверждения, как бы там ни было, ограничивает себя экспериментами над самим же собой, подвергая себя испытаниям, не щадящим ни человека, ни человечества.

Над героем Достоевского нависает угроза быть раздавленным идеей, в конце концов, все-таки его поработающей; герой же Пушкина всякий час ожидает встречи со случаем, способным либо возвести его на предельную высоту, либо уничтожить,



ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

...И чудную поведал он мне тайну...
«Борис Годунов»

1

Как величайшее чудо в нашем духовном мире, Пушкин заключает в своей поэзии и личности и величайшую тайну для нас, причем на все времена. И хотя тайна неразделима с чудом, все же между ними нет полного тождества, вернее — это различные грани нас самих, нашей души и нашего ума. Под чудом разумеется то, происхождение чего не поддается объяснению предшествующим положением вещей.

И это прежде всего относится к сфере искусств. В принципе во всяком истинном художественном произведении содержится смысл, не переводимый на язык логики, то есть возвышающийся над логикой. Так, скажем, сколько бы мы ни разгадывали смысл «Джоконды», она по-прежнему остается загадкой для разума, как это было и почти пять столетий назад, когда она была только что создана. По-своему это относится и к русской классической литературе, к которой ныне приковано всеобщее внимание.

Особенность ее прежде всего в синтетичности, в том, что она соединила в себе все усилия русского духа. Тогда как на Западе к тому времени, то есть к XIX столетию, наряду с великими литературами, уходящими своими корнями в глубину веков, достигли столь же высокого уровня другие формы духовной деятельности, Россия, почти вплоть до возникновения марксизма в ее собственных недрах, в области познания и возвышения человеческой личности могла полагаться в основном на одну литературу. Невыгодное положение России по сравне-

нию с Западом, однако, оказалось величайшим стимулом для русского литературного процесса. Русские писатели, по указанной причине, более вникали в суть самой человеческой природы, рассчитывая преимущественно на ее возможности отстоять собственное назначение и достоинства. На Западе же эти функции литература делила с философией, историческими и экономическими науками. Потому Запад поднял на щит закон, то есть закономерность как основной двигатель общественно-исторического развития; Россия же, в лице своей литературы, возложила эту задачу на самодеятельность человека.

Принято считать, что, в указанном смысле слова, из всех великих русских писателей на первом плане стоят Достоевский и Толстой. Даже и у нас, как правило, так думают. Тем более — на Западе. Надо сказать, Запад пытается разгадать тайну России прежде всего через Достоевского и Толстого, да разве еще через Гоголя и Чехова. Пушкин же остается как-то в тени. Недоразумения с Пушкиным объясняются однобоким пониманием того, что мы называем тайной человека, да и природой пушкинского гения. Но о том — вся эта книга.

Несомненно, Бальзак — одно из первых имен, а может, и просто первое имя в западноевропейских литературах XIX столетия. Однако он не выдерживает сравнения ни с Толстым, ни с Достоевским. Теперь это признано и на самом Западе. Скажем, Ромен Роллан и Марсель Пруст заявили о своем признании превосходства Толстого над Бальзаком, а вот Андре Жид настойчиво проводил мысль о Достоевском как первом гении во всемирной литературе.

Но, разумеется, решающее слово здесь за русскими писателями, в частности, в их самооценке и оценках своих собратьев. Достоевский, например, сопоставляя русских романистов с западноевропейскими, утверждал, что русские романисты прежде всего предстают в качестве поэтов, а потом уже романистов. Иначе сказать, по его мнению, в своем творчестве они руководятся сначала вдохновением, а потом уже технологией. Подобной же точки зрения придерживался и Толстой. Принципиальное значение имеет оценка Достоевским своего реализма как «фантастического» либо как реализма «в высшем смысле», так же как и то, что величайшей своей заслугой считал он открытие подпольного человека.

Или — гоголевские оценки Пушкина как эталона поэта во всей истории всемирной поэзии.

Или, наконец, — настойчивое проведение Пушкинным мысли о внутренней независимости русских писателей по сравнению с писателями других европейских стран.

Ну, естественно, что, как менее типологичная в жанровом отношении, русская литература добивалась не столько типизирования человеческих характеров, сколько проникновения в индивидуальные человеческие судьбы в их национальной или общечеловеческой значимости. Недаром по поводу Бальзака Толстой, уже в ранний период своей литературной деятельности, сделал такое проницательное замечание: бальзаковские образы более возможны, чем необходимы, то есть их легче понять как производные от известных общественных условий, чем как возникшие непредвиденно и несущие в себе тайну творческого самосозидания человеческой природы. Разумеется, не подозревая о существовании такой записи в дневнике молодого Толстого, Тургенев формулирует ту же мысль, но в развернутом виде, и уже в позднюю свою пору, в 1870 году, в предисловии к роману Максима Дюкана «Утраченные силы», переведенному на русский, — значит, так она была безошибочна:

«Все его лица колют глаза своей типичностью, выработаны и отделаны изысканно, до мельчайших подробностей, — и ни одно из них никогда не жило и жить не могло; ни в одном из них нет и тени той правды, которой, например, так и пышут лица в «Казаках» нашего Л. Н. Толстого».

Характерно, что в этой же статье Тургенев указывает на ослабление интереса в России к французским романам, которые так недавно широко переводились на русский, и объясняет это снижением уровня художественной правды во французской литературе и в то же время все нарастающей мощью ее в литературе русской.

Итак, чудо русской литературы заключается в погружении ее в глубины индивидуального человеческого духа, как преломлялся он на русской национальной и исторической почве, — тайна ее, таким образом, не что иное как способность к предчувствию возможностей, заключающихся в нас самих и остающихся неизвестными нам самим до того часа, пока они не дадут знать о себе, то есть пока наконец мы сами не сумеем совладать с ними. И тут Пушкин — чудо из чудес. Особенность, свойственная русским писателям, с такой силой давала о себе знать в нем, что она смущала и озадачивала как раз самых величайших его последователей. Пушкинское двустие:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман —

было неверно истолковано, в частности, Толстым, который понял Пушкина абсолютно буквально и пустился в доказательства, что истина всегда выше обмана. Но ведь Пушкин уни-

жает не вообще истину, а только то в ней, что нас умиляет, под высоким же обманом разумеет прозрение и веру.

Пушкин много загадочнее других гениев русской литературы своей уже совершенно полной неотступностью от принципа осуществления своего художественного дара как единственного смысла бытия художника. Он пишет только «для себя», не принимая на себя никаких других обязательств, даже более того, как бы пренебрегая ими, — попробуй разгадать, каков смысл и предназначение его писаний, если они адресованы им только самому себе?! А между тем общезначимость их наиболее очевидна, и опять встает вопрос: в чем же она? Не тем же, в самом деле, гениален «Медный всадник», что в нем гениально начертан образ Петра!

Может показаться удивительным в Пушкине соединение простоты с загадочностью. Ведь как мы обычно судим: раз кто прост, значит и вполне ясен. Однако истинно прост лишь тот, кто постиг суть того, о чем он говорит. В таком случае простота неразделима с глубиной, а глубина, действительно постигнутая, оказывается такой простой и ясной, что ее, несколько играя словами, не так просто понять.

Пушкин поистине оглушитель прямой своей речью, избегающей дополнительной аргументации и выражающей непосредственно суть вещей, а она нередко парадоксальна. Не даром о гении он сказал, что тот «парадоксов друг». Пушкин предстал перед своим временем, да и всеми другими временами, именно как некий парадокс, как некая сверхнеожиданность. Неудивительно, что появление его на литературной арене буквально ошеломило всех его старших современников, а что касается первейших поэтов того времени, то они испытывали даже подобие какого-то страха перед новоявленным гением — пускай этот страх был одновременно радостью и гордостью. И хотя Жуковский лишь по окончании «Руслана и Людмилы» в марте 1820 года назвал Пушкина учеником, победившим своего учителя, то есть его, Жуковского, он видел в Пушкине перворазрядного поэта много ранее и написал о нем еще в 1818 году слова, полные восторга перед ним, однако скрывающие тревогу за свою собственную поэтическую судьбу:

«Чудесный талант! Какие стихи! Он мучит меня своим даром, как привидение!»

В дальнейшем, закрепив за собой право на звание первого учителя Пушкина, Жуковский гордился уже одним этим званием, как мандатом на опеку над Пушкиным, по-своему — и на бессмертие.

Вяземский не менее Жуковского был изумлен первыми же

стихами Пушкина. То же было и с А. И. Тургеневым, ближайшим другом Вяземского, сыгравшим особую роль в прижизненной и посмертной судьбе Пушкина: содействовал поступлению его в Лицей, приходил ему на помощь в труднейших для него жизненных обстоятельствах, наконец — сопровождал гроб с его телом из Петербурга в Михайловское. Поразительные слова найдены Вяземским для характеристики юного Пушкина в письме к А. И. Тургеневу:

«Стихи чертенка-племянника чудесно-хороши. *В дыму столетий!* Это выражение — город. Я все отдал бы за него, движимое и недвижимое. Какая бестия! Надобно нам посадить его в желтый дом: не то этот бешеный сорванец нас всех заест, нас и отцов наших. Знаешь ли, что Державин испугался бы *дыма столетий?* О прочих и говорить нечего!»

Слова поистине пророческие: Пушкин действительно вскоре затмил всех своих наставников и учителей, не давая никакого повода им думать о нем, что он перестанет перенимать у кого-либо из них что-либо ему необходимое.

Батюшков был буквально сражен появлением Пушкина, может быть увидел в нем предвестие конца своего. Как пишет Анненков, основываясь на достоверных сведениях, прочтя стихотворение Пушкина «Юрьеву» (1820), Батюшков «судорожно сжал листок со стихотворением и произнес: „О! Как стал писать этот злодей!“»

Стихотворение «Юрьеву» и действительно ошеломляющее, однако лишь во второй своей половине, где Пушкин говорит непосредственно о себе, первая же половина, посвященная Юрьеву, — вялая и растянутая. Вот его вторая половина:

Увы! Язык любви немой,
Сей вздох души красноречивый,
Быть должен сладок, милый мой,
Беспечности самолюбивой.
И счастлив ты своей судьбой.
А я, повеса вечно праздный,
Потомок негров безобразный,
Взращенный в дикой простоте,
Любви не ведая страданий,
Я нравлюсь юной красоте
Бесстыдным бешенством желаний...

Столь поразительного автобиографического признания, как приведенные строки, не так просто найти даже у самого Пушкина. Однако для этого Пушкину пришлось еще возводить слишком громоздкие подмости в виде блеклого описания бесцветного Юрьева, который именно из-за своей бесцветности и «счастлив... своей судьбой». В пушкинской трактовке сча-

ства оно в некотором смысле — вообще удел посредственности. Недаром же он, решив обрести свое семейное счастье, то есть жениться, предпочитает идти к нему проторенными дорогами.

В словах Пушкина о своей внешности, якобы безобразной, но как раз в силу этого не отдаляющей, а, напротив, приближающей его к осуществлению всей своей человеческой природы, заключен тот общий смысл, что всякий человек вправе воплотить себя именно как определенное, единственное в своем роде духовное существо, вопреки всяким неблагоприятным обстоятельствам. Для этого необходим соответствующий темперамент. В конце концов в темпераменте все дело, — то есть станет или не станет человек собою. Наш темперамент — уже и определенный ракурс нашей судьбы. Мы либо способны, либо неспособны отстоять себя — не постоять за себя, а именно отстоять себя. Все дело в том, чтоб жить, как положено тебе, а не выжить, уподобляясь всем. И тут наш темперамент либо приходит, либо не приходит нам на помощь. Но когда у нас пишут о темпераменте Пушкина, то дело чуть не сводят к его африканской наследственности. Разумеется, мы не можем сбрасывать со счетов и этого фактора. Однако сама по себе наследственность ничего здесь не объясняет. В данном же случае она имеет значение, поскольку Пушкин и ее сделал темой своей поэзии. И в своей наследственности Пушкин усматривал элемент, входящий в формулу его гениальности. Здесь ничем нельзя пренебрегать. Гений Пушкина — невероятный сплав разнородных человеческих свойств. Да, Пушкин наделен был резкой вспыльчивостью, однако к тому были духовные, а не только, даже и не столько биологические предпосылки. Человек, принимающий мгновенные решения, не может отличаться особенной терпимостью, а Пушкин был как раз таким человеком.

Всем увлечениям своим, а им нет числа, Пушкин отдавался, не имея цели извлекать из них какую-либо для себя практическую пользу. Поэтому в любом своем увлечении он предстает до конца самим собою, я бы сказал, безудержным и ненасытным. Его хватало на все — и на дружеские пирушки, и на любовные приключения, и на самые разносторонние беседы, кем бы ни были его собеседники, лишь бы только было о чем поговорить с ними.

По характеру своего человеческого поведения Пушкин относится к людям, вызывающим тревогу за них, — как бы с ними чего не случилось.

Подобным вниманием к себе и подобной тревогой был окружен и Пушкин, чувствовавший всю жизнь, что его друзья не

спускали глаз с него. И тем не менее проморгали его. Потому как для своих друзей он был уж слишком сам по себе, — как человек; столь же презиравший судьбу, сколь и положившийся на нее.

Мало сказать, что судьба Пушкина разыгрывалась на глазах у всей России, — в этой игре как-то участвовала и вся Россия.

Даже и судьба Толстого, который в свои последние годы только и делал, казалось бы, что шел на риск, в сущности не вызывала особого беспокойства за него, так как он, что там ни говори, воспринимался как человек программы, оградивший свою личность от всяких случайностей именно своей программностью.

Старшие друзья Пушкина с лицейских еще лет дрожали над тем, как бы с Пушкиным не случилось ничего такого, что помешало бы ему стать самим собой, вполне осуществить свое дарование, из-за беспечного, может быть, даже пренебрежительного отношения к нему. Они боялись, что Лицей не дал ему надлежащего образования, и мечтали об отправке его в какой-либо немецкий университет, где бы он получил настоящую научную закалку.

Между тем Пушкин уже в это время знал без них, какой образ жизни вести ему, чтобы делать то, что только ему одному предназначено, полагаясь не на программу, а на натуру. Ссылка Пушкина на юг также очень встревожила его опекунов — не сломит ли она его? С другой стороны, его вера в себя их чрезвычайно озадачивала, представлялась излишней самонадеянностью.

С годами забота друзей о Пушкине все более наполнялась намерениями ввести творчество Пушкина в желательное для них русло, которое обеспечило бы ему спокойную жизнь. Апогея своего эти намерения достигают в период ссылки Пушкина в Михайловское. Как известно, два года пребывания Пушкина в Михайловском, родовом имении матери, были для Пушкина куда более тягостными, нежели четыре года, проведенные в южной ссылке. Как раз на период ссылки Пушкина в Михайловское приходится самые наставительные письма к Пушкину от Жуковского и Вяземского.

Жуковский — от 12 ноября 1824 года:

«Ты имеешь не дарование, а гений. Ты богат, у тебя есть неотъемлемое средство *быть выше* незаслуженного несчастья и *обратить в добро* заслуженное; ты более нежели кто-нибудь можешь и обязан иметь нравственное достоинство. Ты рожден быть великим поэтом: будь же этого достоин. В этой фразе вся твоя мораль, все твое возможное счастье и вознаграждение,

Обстоятельства жизни, счастливые или несчастливые — шелуха».

Он же — от 15-го — начала 20-х чисел апреля 1825 года:

«Согласись, милый друг, обратить на здоровье свое то внимание, которого требуют от тебя твои друзья и твоя будущая прекрасная слава, которую ты должен, должен, должен взять (теперешняя никуда не годится — не потому единственно, что другие признают ее такою, нет, более потому, что она не согласна с твоим достоинством); ты должен быть поэтом России, должен заслужить благодарность — теперь ты получил только первенство по таланту; присоедини к нему и то, что еще лучше таланта — достоинство! Боже мой, как бы я желал пожить вместе с тобою, чтобы сказать искренно, что о тебе думаю и чего от тебя требую. Я на это имею более многих права, и ты мне должен верить. Дорога, которая перед тобою открыта, ведет прямо к великому; ты богат силами, знаешь свои силы, и все еще будущее твое. Неужели из этого будут одни жалкие развалины?»

Страшный вопрос — убийственный для Жуковского. Пушкин, уже автор множества лирических шедевров, как «Погасло дневное светило...», «Редеет облаков летучая гряда...», «Разговор книгопродавца с поэтом», «Я помню чудное мгновение...», южных поэм, в их числе «Цыган», первых глав «Евгения Онегина», «Сцены из Фауста», наконец «Бориса Годунова», по Жуковскому, если не напишет чего-либо такого, где на первом месте будет не эстетическая, а нравственная задача, останется в памяти потомства как неосуществившийся гений, со своими жалкими развалинами! Жуковский столь же щедр на похвалы, как и на порицания:

«Я ничего не знаю совершеннее по слогу твоих «Цыган»! Но, милый друг, какая цель! Скажи, чего ты хочешь от своего гения?..» (из того же письма).

Пушкин и сказал, как он распоряжается своим гением. Но сказал об этом с такой иронией, что у Жуковского, кажется, отпала охота давать наставления Пушкину.

«Ты спрашиваешь, какая цель у «Цыганов»? вот на! Цель поэзии — поэзия... «Думы» Рылеева и целят, да все невпопад» (1825, апрель).

Да, — «вот на!...». Будучи сам замечательным поэтом, Жуковский, как видим, не проник в тайну поэзии Пушкина, в то, что она неотделима от его личности. Имея в виду все превратности судьбы пушкинской, он пишет Пушкину: «На все, что с тобою случилось и что ты сам на себя навлек, у меня один ответ: поэзия».

Но раз так, продолжим мы мысль Жуковского, вернее, переформулируем ее: перемени свою поэзию, сделай ее удобной тем, кто преследует тебя, и твои дела пойдут как по маслу.

Вяземский, столь же озабоченный судьбою Пушкина и также считающий, что все неурядицы его жизни завясят прежде всего от него самого, не так категорически настаивает на том, чтобы Пушкин стал писать по-другому и о другом, — нет, он думает, что дело можно поправить даже изменением только характера пушкинского поведения: тебя отправили в ссылку, стало быть, дал повод для этого, и ты должен, принимая во внимание это, держать себя тише воды и ниже травы — и все образуется. По Вяземскому, вся беда Пушкина в период ссылки в Михайловское в том, что он не хочет понять своего положения, ибо ведет себя так, что непременно вызовет на себя новые гонения. Вяземский был слишком умен, чтоб не понять, что поведение Пушкина вполне обдуманно им самим, и отсюда делает определенный вывод, весьма неприятный для Пушкина: своим несогласием поехать в Псков, чтобы там сделали операцию по поводу апевризма, он будто вредил и друзьям своим, хлопотавшим за него, и главным образом самому себе.

«И для нас, тебя знающих, есть какая-то таинственность, несообразимость в упорстве не ехать в Псков, — что же должно быть в уме тех, которые ни времени, ни охоты не имеют ломать голову себе над разгадыванием твоих своеобразных и сумасбродных логогрифов. Они удовольствуются первой разгадкой, что ты — человек неугомонный, с которым ничто не берет, который из охоты идет наперекор власти, друзей, родных и которого вернее и спокойнее держать на привязи подальше» (1825, 28 августа и 6 сентября).

Во всей пушкинской литературе не найти более яркой характеристики положения, в котором находился Пушкин, — не именно положения, а не личности. Вяземский откровенно сознается: она, личность Пушкина, была тайной для его ближайших друзей.

Пушкин незамедлительно ответил Жуковскому и Вяземскому, не вступая в дальнейший спор с ними. И в самом деле, какой Пушкину толк был спорить с Жуковским, утверждавшим, что не характер гениальности поэта определяет судьбу его, а что, ради благополучия судьбы своей, гениальный поэт обязан и способен изменить свою гениальность, фактически же — отступить от нее. Однако, отвергнув советы Жуковского относительно того, как ему следует обращаться со своей гениальностью, Пушкин не пошел на разрыв с Жуковским, — не таков он был, чтобы рвать с человеком, его боготворившим

и приходившим на помощь в самые трудные минуты. При этом, очевидно, для того, чтобы у Жуковского не появилось никаких иллюзий насчет перестройки Пушкина по его указке, Пушкин не отказывал себе в возможности подтрунить над Жуковским. Так, например, он уподоблял свою судьбу элегиям бездарного поэта Н. М. Коншина, отличительной чертой которых было принято считать их бессвязность и бессмысленность, то есть бесцельность. Вероятнее всего, что Жуковский, призывавший Пушкина к высокой цели в своей поэзии, не проник в тайный ход пушкинской мысли. Надо полагать, уверенный в этом, Пушкин писал Жуковскому: «Отче, в руке твои предаю дух мой».

Письма Жуковского к Пушкину, как и ответные письма Пушкина к Жуковскому по поводу образа поведения Пушкина и, в этой связи, установок пушкинской поэзии, явились для Пушкина еще одним подтверждением, что его судьба как поэта и человека является делом его одного, следовательно, ее тайна недоступна даже его ближайшим друзьям.

С Вяземским, также не раз пытавшимся призвать Пушкина к благоразумию, Пушкин обошелся много строже, однако, выражая свое резкое несогласие с ним, даже мысли не допускал, что они могут как-то разойтись или хотя бы остаться недовольными друг другом. В особенности Вяземский нажимал в упомянутом письме на то, что Пушкин заблуждается, дорожа своим положением изгнанника, делая изгнанничество темой своей поэзии:

«Ты любишься в гонении: у нас оно, как авторское ремесло, еще не есть почетное звание. . . Гонение придает державную власть гонимому только там, где господствуют два раскола общественного мнения. У нас везде царствует православная церковь. Ты можешь быть силен у нас одною своею славою, тем, что тебя читают с удовольствием, с жадностью, но несчастье у нас не имеет силы ни на грош. . . Ты судишь о своем положении по расчислениям ума и сердца и, может быть, находишь людей, которые поддакивают твоим итогам, но и ты и они ошибаются. Пушкин по характеру своему, Пушкин, как блестящий пример превратностей различных, ничтожен в русском народе: за выкуп его никто не даст алтына, хотя по шести рублей и платится каждая его стихотворческая отрывка».

Смысл всего этого таков: дорогой мой друг Пушкин, ты прекрасный поэт, пишешь прекрасные стихи, которые приносят тебе и славу и деньги, ну и посвяти себя целиком этому делу и откинь в сторону всякие мысли о связи своей поэзии и судьбы: подумай, велика штука твоя судьба, чтобы делать ее темой твоей поэзии.

Если прямо сказать, такие советы были покушением на святая святых в Пушкине.

Пушкину ли было не понять этого! Но куда он мог деться, ему никак нельзя было остаться без Жуковского и Вяземского. В Жуковском он более нуждался, как в человеке, в Вяземском преимущественно как в литераторе. Жуковский помогал Пушкину улаживать его непрерывные конфликты с царским двором; Вяземский же, с его разнообразными литературными дарованиями, содействовал созданию нужной атмосферы в литературном мире. И как раз в отношениях с Жуковским и с Вяземским со всей силой обнаруживалось одиночество Пушкина как поэта, как творца. Но с его дарованием и в его время и не могло быть иначе.

Да, друзья Пушкина — это целая проблема для Пушкина, тем более что они так дороги были ему.

Царь дал Пушкину разрешение на поездку в Псков, куда должен был прибыть доктор Мойер, чтобы оперировать его. Друзья Пушкина радуются этому, Пушкин же крайне огорчен этим. Его письмо к Вяземскому от 13—15 сентября 1825 года, посвященное этой теме, насыщено скорбью по поводу непонимания его лучшими друзьями.

«Они заботятся о жизни моей; благодарю — но черт ли в эдакой жизни. Гораздо уж лучше от нелечения умереть в Михайловском. По крайней мере, могила моя будет живым упреком, и ты мог бы написать на ней приятную и полезную эпитафию. Нет, дружба входит в заговор с тиранством, сама берется оправдать его, отвратить негодование; выписывают мне Мойера, который, конечно, может совершить операцию и в сибирском руднике; лишают меня права жаловаться (не в стихах, а в прозе, дьявольская разница!), а там не велят и беситься. Как не так! — Я знаю, что право жаловаться ничтожно, как и все прочие, но оно есть в природе вещей. Погоди. Не демонствуй, Асмодей: мысли твои об общем мнении, о суете гонения и страдальчества (положим) — справедливы — но помилуй!.. это моя религия; я уже не фанатик, но все еще набожен. Не отнимай у схимника надежду рая и страх ада» (1825, 13—15 сентября).

Пушкин не щадит друзей, хотя и хлопочущих о нем, однако и уговаривающих его переломить свою поэтическую судьбу, и он пишет тому же Вяземскому, в том же письме:

«*Сам съешь!* — Заметил ли ты, что все наши журнальные антикритики основаны на *сам съешь?* Булгарин говорит Федорову: ты лжешь, Федоров говорит Булгарину: сам ты лжешь. Пинский говорит Полевому: ты невежда. Полевой отвечает Пинскому: ты сам невежда, один кричит: ты крадешь! другой:

сам ты крадешь! — и все правы. Итак, сам съешь, мой милый; ты сам ищешь полудня в четырнадцать часов. — Очень естественно, что милость царская огорчила меня, ибо новой милости не смею надеяться, — а Псков для меня хуже деревни, где по крайней мере я не под присмотром полиции. Вам легко на досуге укорять меня в неблагодарности, а были бы (чего боже упаси) на моем месте, так, может быть, пуще моего взбеленились. Друзья обо мне хлопочут, а мне хуже да хуже. Сгоряча их проклинаю, одумаясь, благодарю за намерение, как езуит, но все же мне не легче. Аневризмом своим дорожил я пять лет, как последним предлогом к избавлению... — и вдруг последняя моя надежда разрушена проклятым дозволением ехать лечиться в ссылку! Душа моя, поневоле голова кругом пойдет».

Будучи тайной и для своих ближайших друзей, причем одновременно и как поэт и как человек, Пушкин настойчиво разъяснял им свои принципы, однако это разъяснение относилось более к ним, при этом — в шуточной форме, однако с совершенно серьезными целями: это они не вполне осознают смысл своих деяний, но ни в коем случае не он. Если Вяземский ответными письмами Пушкина был поставлен в смешное положение, то Жуковский даже в жалкое. Жуковскому, как это само собой ясно, было не очень сладко читать, например, такое рассуждение о нем Пушкина:

«Ничего не говорил я тебе о твоих «Стихотворениях». Зачем слушаешься ты маркиза Блудова? пора бы тебе удостовериться в односторонности его вкуса. К тому же не вижу в нем бескорыстной любви к твоей славе. Выбрасывая, уничтожая самовластно, он не исключил из Собрания *послания к нему* — произведения, конечно, слабого».

Прочтя эти строки, не почувствовал ли Жуковский, как мало у него прав на роль наставника Пушкина?

Трудно сказать, убедил или не убедил Пушкин Жуковского, — скорее всего, Жуковский просто не принял во внимание доводы Пушкина. На то ведь Жуковский был Жуковским, больше считавшимся с внешним положением вещей, чем с сутью дарования Пушкина, а Пушкин был Пушкиным, единственно занятым осуществлением своего дарования. Понятно, что Пушкину не было никакого смысла доводить до полной ясности свои расхождения с Жуковским, то есть до разлада отношений с ним. Жуковский, вероятно, в свою очередь, предпочитал ограничиться в отношениях с Пушкиным ролью опекуна Пушкина. Впрочем, тайну своих дипломатических намерений в письмах к Пушкину Жуковский сам же и раскрывает, в частности, в письме от 9 августа 1825 года.

Друзьям Пушкина, в чем нет никаких сомнений, искренно хотелось облегчить его участь. Однако факт остается фактом: их заботила более личная судьба Пушкина, чем его поэзия. Можно, пожалуй, и нужно сказать, что они не останавливались перед тем, чтобы оградить Пушкина от различных житейских неприятностей ценой его поэтических компромиссов, видимо не отдавая себе отчета в этом.

В ответ на жалобы Пушкина на судьбу свою Жуковский писал ему: «ты сам ее создал». Ну, а раз так: «ты можешь и должен ее переменить». Как будто судьба гениального поэта вроде костюма, который, если неудачно пошит, можно и перешить.

Пушкин вглядывается в себя с не меньшим вниманием, чем потом будет делать Толстой. Но — с совершенно иной целью. Неизбежный вывод самоанализов Толстого: я больше не буду таким, каков сейчас, сделаю все, чтоб стать лучше. Отсюда и бесконечные толстовские самокопания, укоры и обличения, заклинания и заверения. Пушкина интересует он сам во всевозможнейших ракурсах, и в каком бы ракурсе ни представлял он свою личность, как бы ни порицал ее, неизменно довольствуется ею, как наделенный необъятной силой творчества.

Если вернуться к его препирательствам с Жуковским и Вяземским, то здесь суть дела не в том, что каждый наделен своей особенной судьбой. Жуковский и Вяземский, при различии между ними, делали свое дело, сообразуясь преимущественно с духом времени и переменчивыми обстоятельствами. Этим и определялась судьба каждого из них. А вот судьба Пушкина, чем более применялся он к обстоятельствам и духу времени, тем решительнее обнаруживала свою неподвластность им. Она была исключительно самоуправяема. Почему в принципе и неподвластна чему-либо и кому-либо, кроме самой себя. Значит — под постоянной угрозой рока, защищенная от него только самой собой.

2

То, что Пушкин предстал миру сразу как Пушкин, с одной стороны, свидетельствует о его цельности как художника, связывает начало с концом, делая конец похожим на начало, начало же, в свою очередь, на конец; но, с другой стороны, утверждает нас, казалось бы, в противоположной мысли, именно в том, что, как цельному художнику, Пушкину приходилось с особенной настойчивостью добиваться всякий раз несход-

ства с самим собою, ибо только таким образом утверждал он верность самому себе, совершая новые и новые художественные открытия. Цельность художника — в соединении вечного постоянства со столь же вечной изменчивостью. Недаром ведь было написано о Пушкине, что если кто случайно не знает о принадлежности ему и «Пророка» и «Подъезжая под Ижору...», то не без основания может подумать, что названные стихотворения принадлежат двум различным авторам. Одно из отличий цельного художника, видимо, в том, что его творения в каждом отдельном случае возникают как бы без предварительных условий, не вытекая из прежде написанного. Я думаю, Пушкин представляет собою, в известном смысле, самого беспредпосылочного гения во всемирной литературе. Он творил исключительно из потребностей самого творчества, не навязывая ему никаких иных целей, помимо самого творчества. С необыкновенной пристальностью всматриваясь в себя как в творца, он с тем большей настойчивостью углублялся в предмет своего творчества, то есть в реальный мир. Но раз он только творил, то так же был бесконечен в своем творчестве, как бесконечен человек в своей жизни, пока живет. Выявляя себя лишь в творчестве, поэт не может не оставаться вечно сомневающимся в том, вкладывает ли он в него весь свой дар.

Неудивительно, что в стихах Пушкина уже лицейского периода сказывается тяготение к противоположным крайностям. Это так понятно: чем более человек жаждет чего-либо, тем с большей взыскательностью относится к тому, чего достигает. В самом деле, в духовном смысле жаждет бесконечно тот, кто утолением жажды лишь возбуждает новую жажду.

При таком отношении к миру буквально все в нем видится как бы в двойном свете. И это начинается у Пушкина с восприятия самого Лицея. Теперь иногда пишут, что в действительности Лицей был совсем не таким, каким вошел он в наше сознание. Мы будто задним числом создали легенду о нем. Надо же так, — если он и стал легендой, то благодаря Пушкину, а не пушкинистам. Это Пушкину нужна была легенда о Лицее как об источнике своего легендарного творчества.

Он явно двойится в глазах Пушкина. Давая картину Лицея, еще находясь в нем, Пушкин сгущает краски то в одном, то совершенно в другом, прямо противоположном направлении,

Все тихо в мрачной келье:
Зашелка на дверях,
Молчанье, враг веселья,
И скука на часах.

«К сестре», 1815

Одновременно с посланием «К сестре», то есть в 1815 году, пишет он «Послание к Галичу», в котором вопрошает последнего:

Где ты, ленивец мой?
Любовник наслажденья!
Ужель уединенья
Не мил тебе покой,
Ужели мне с тобой
Лишь помощью бумаги
Минуты провождать
И больше не видать
Парнасского бродяги?..

И далее — уже о себе как о человеке, прекрасно проводящем время в Лицее:

Один в каморке тесной
Вечерней тишиной
Хочу, мудрец любезный,
Беседовать с тобой... .

И опять — призыв к Галичу:

Оставь же город скучный,
С друзьями съединись
И с ними неразлучно
В пустыне уживись.
Беги, беги столицы,
О Галич мой, сюда!..

А вот это из послания «Моему Аристарху», — также 1815 год:

Сию ли с добрыми друзьями,
Лежу ль в постеле пуховой,
Брожу ль над тихими водами
В дубраве темной и глухой,
Задумаюсь, взмахну руками,
На рифмах вдруг заговорю —
И никого уж не морю
Мои резвыми стихами... .

Разве это не самая откровенная поэтизация Лицея Пушкиным, еще лицеистом? Какие тут могут быть сомнения. Но вместе — и отношение к пребыванию в нем как к затворничеству.

Мы убедимся в этом, приведя письмо Пушкина к Вяземскому, датированное 1816 годом:

«Что сказать вам о нашем уединении? Никогда Лицей (или Ликей, только, ради бога, не Лицея) не казался мне таким несносным, как в нынешнее время. Уверяю вас, что уединенье в самом деле вещь очень глупая, на зло всем философам и

поэтам, которые притворяются, будто бы жилали в деревнях, влюблены в безмолвие и тишину...

Правда, время нашего выпуска приближается: остался год еще. Но целый год еще плюсов, минусов, прав, налогов, высокого, прекрасного!.. целый год еще дремать перед кафедрой... это ужасно. Право, с радостно согласился бы я двенадцать раз перечитать все 12 песен пресловутой Россиады, даже с присовокуплением к тому премудрой критики Мерзлякова, с тем только, чтобы граф Разумовский сократил время моего заточения. — Безбожно молодого человека держать взаперти и не позволять ему участвовать даже в невинном удовольствии погребать Беседу губителей (то есть любителей. — Б. Б.) Росийского слова».

Так писал Пушкин в 17 лет, — и не стихами, а прозой. Причем — наставляя Вяземского, уже зрелого человека и известного литератора, каковым должно быть начертание нового для русского языка слова — лицей. Так, стало быть, чувствовал он себя уже хозяином в этом языке. Между тем у нас почему-то принято называть Вяземского одним из университетов Пушкина. Уже в самом начале их знакомства, перешедшего вскоре в прочную дружбу, переписывались они как равные, и скорее — с перевесом в пользу Пушкина. С годами этот перевес все более возрастал.

Подобно своему сказочному герою, Пушкин буквально рос «не по дням, а по часам». И без всяких крутых поворотов. Им руководила натура его, а натура в принципе не меняется. Поэтому у Пушкина не было страха показаться не таким, каков он есть. Он вечно нов и вечно тот же. Отдаваясь каждому мгновению, лишь заново обнаруживает себя самого в каждом мгновении. Такова причина его неуемности. Тем самым — и загадочности. Отсюда — и вспыльчивость. Все это совсем не такие легкие человеческие качества. За вспыльчивостью — неуживчивость. Значит, и чувство одиночества. Другим, даже ближайшим друзьям юного Пушкина казалось, что ему недостает чувства такта, умения держать себя в кругу своих однокашников. Великолепны воспоминания Пушкина о Пушкине, тем не менее однобоки. Пушкин сам сознается, что не в состоянии объяснить странного и подозрительного отношения Пушкина к директору Лицея Е. А. Энгельгардту.

«...Для меня оставалось неразрешенною загадкою, почему все внимание директора и жены его отвергалось Пушкиным; он никак не хотел видеть его в настоящем свете, избегая всякого сближения с ним. Эта несправедливость Пушкина к Энгельгардту, которого я душой полюбил, сильно меня волновала,

Тут крылось что-нибудь, чего он никак не хотел мне сказать. . .»

Между тем из самих же воспоминаний Пушкина о Пущине совершенно очевидна причина неприязни Пушкина к Энгельгардту. Пущин только не сумел свои разносторонние наблюдения свести к одному знаменателю, то есть к характеру Пушкина. А Пушкин не был таким простачком, чтобы даже своих ближайших друзей посвящать в тайну своего характера, — он ведь и сам полностью не знал этой тайны. Ибо не имел особенной склонности ковыряться в ней. Тут весь секрет в чрезвычайном доверии к натуре своей. Веления природы преобладали в Пушкине над всеми другими качествами. Он человек отважного поступка и мгновенного решения. Отсюда и полнота ощущения каждого мгновения, необычайно острая реакция на все радости и горести жизни. Он был наделен даром мгновенного постижения всего, представляющего его взору. «Гений, — как писал он 26 января 1837 года, то есть за день до дуэли с Дантесом, — с одного взгляда открывает истину, а истина сильнее царя, — говорит священное писание». Неудивительно, что Пушкин узнавал цену людям при первом же знакомстве с ними. Потому в своих отношениях с людьми равно и снисходителен и строг, вплоть до чрезмерности в обоих отношениях. Если человек отдает людям меньше, чем может, то как мириться с его неразумной экономией себя?

Разбирая характер Пушкина, еще юноши, скорее, так сказать, подростка, Пущин всячески выставляет свою роль в воспитании своего гениального друга. Пушкин, действительно, очень любил Пущина, — чего стоит одно его послание к нему: «Мой первый друг, мой друг бесценный. . .», — но можно с полным основанием утверждать, что никакого влияния со стороны Пущина не испытал. Вообще он не поддавался влияниям. Неоднократно высказывался в том духе, что истинными воспитателями человека являются он сам и окружающие его обстоятельства. Тем не менее сама преданность Пущина Пушкину была необходима для Пушкина. Как раз Пушкин более кого-либо другого нуждался в преданных друзьях, которые чувствовали бы себя на равной ноге с ним. Даже любил, чтобы друзья покровительствовали ему и опекали его. Но не в одном покровительстве дело: ведь в глубине души своей он чувствовал себя таким одиноким. Выслушивая даже наставления со стороны друзей, он как бы размызал рамки своего одиночества — но, главное, опровергая их, еще более утверждался в самом себе, выявлял свою сущность. Он тем острее сознавал неприступность своей личности, чем отчетливее испытывал покушение хотя бы дружеского порядка на ее самостоятель-

ность, — может быть, именно дружеского порядка, потому как дружба на многое претендует. А при этом делал вид, что нуждается в поучениях. Впрочем, он и действительно нуждался в них. Известен такой эпизод. Это было вскоре после окончания Лицея. Он явился к Катенину и сказал: «Я пришел к вам, как Диоген к Антисфену: побей, но научи». Катенин ответил: «Ученого учить — портить». Сталкиваясь с другими, Пушкин более учился у себя же самого. Оттого так нуждался в такого рода столкновениях. Другие же воображали, сталкиваясь в такой форме с Пушкиным, что они действительно учат его. Это относится и к Пушину. Как-то получается так, что чем больше придает он значение общению Пушкина с ним, тем отчетливее обнаруживает, что Пушкин оставался сам по себе.

Пушину это все-таки было невдомек.

«Пушкин, — пишет он, — с самого начала был раздражительнее многих и потому не возбуждал общей симпатии: это удел эксцентрического существа среди людей. Не то чтобы он разыгрывал какую-нибудь роль между нами или поражал какими-нибудь особенными странностями, как это было в иных; но иногда неуместными шутками, неловкими колкостями сам ставил себя в затруднительное положение, не умея потом из него выйти. Это вело его к новым промахам, которые никогда не ускальзывают в школьных сношениях... Вместе мы, как умели, сглаживали некоторые его шероховатости, хотя не всегда это удавалось. В нем была смесь излишней смелости с застенчивостью, и то и другое невпопад, что тем самым ему вредило. Бывало вместе промахнемся, сам вывернешься, а он никак не сумеет этого уладить. Главное, ему недоставало того, что называется *тактом*, это — капитал, необходимый в товарищеском быту, где мудрено, почти невозможно, при совершенно бесцеремонном обращении, уберечься от некоторых неприятных столкновений в повседневной жизни. Все это вместе было причиной, что вообще не вдруг отозвались ему на его привязанность к лицейскому кружку, которая с первой поры зародилась в нем, не проявляясь, впрочем, свойственною ей иногда пошлостью».

Видите, как получается: Пушин даже и как бы несколько удивлен, что хотя Пушкин и не владел тактом, все же этот недостаток его не выглядел отталкивающим. И далее: дескать, все-таки при всех своих недостатках Пушкин имел и немалые достоинства. Потому с ним вполне можно ужиться. Даже и полюбить его можно. Но вот беда: уж очень у него неподходящий, какой-то сумбурный характер. Все поступают, как должно, а он ведет себя странно, вызывая недоумение у всех.

И тут опять на Энгельгардта наталкиваешься: такой бла-

городный и доброжелательный человек, такую заботу проявляет, как директор Лицея, о своих питомцах, и они так благодарны ему, — но за исключением одного Пушкина. Энгельгардт ввел лицейцев в дом свой, и в этом доме, продолжает Пушкин, «мы знакомимся с обычаями света, ожидавшего нас у порога Лицея, находили приятное женское общество. Летом, в вакантный месяц, директор делал с нами дальние, иногда двухдневные прогулки по окрестностям; зимой, для развлечения, ездили на нескольких тройках за город, или пить чай в праздничные дни; в саду, на пруде, катались с горы на коньках. Во всех этих увеселениях участвовало его семейство и близкие ему дамы и девицы, иногда и приезжавшие родные наши. Женское общество всему этому придавало особенную прелесть и приучало нас к приличию в обращении. Одним словом, директор наш понимал, что запрещенный плод — опасная приманка и что свобода, руководимая опытной дружбой, останавливает юношу от многих ошибок. От сближения нашего с женским обществом зарождался платонизм в чувствах; этот платонизм не только не мешал занятиям, но придавал даже силы в классных трудах, нашептывая, что успехом можно порадовать предмет воздыханий».

Пушкин решительно уклонялся от участия во всех затеях Энгельгардта; а Пушкин озадачен таким поведением своего друга. Все его усилия разгадать, в чем тут дело, ни к чему не приводят. Кроме того, что, по его мнению, Пушкин несправедлив к Энгельгардту, так и не смог ничего сказать. А ларчик, мне думается, открывается довольно просто: Пушкину не нравилось, когда ему навязывали что-либо, а Энгельгардт навязывал своим питомцам определенный способ обращения в свете, в чем нет никакого сомнения. Надо полагать, у Энгельгардта немало было подходящих данных для того, чтоб хорошо исполнять обязанности директора Лицея, но Пушкину-то все это было ни к чему. Пушкин уже в 15 лет знал, чего ему надо избегать. Энгельгардту между тем не хватило хотя бы только административного опыта, чтобы заметить в Пушкине его необычайность, — ведь она бросалась в глаза, когда он был еще ребенком. В результате дал убийственный отзыв о Пушкине-лицейсте. Оправданием Энгельгардту может служить разве только то, что 15—16-летний Пушкин слишком подавлял его своим грандиозным характером. В дальнейшем, когда в 1820 году Пушкина отправляли в ссылку, Энгельгардт вступился за него рядом с Карамзиным, Жуковским, А. И. Тургеневым. Но тут я не вижу никакой особенной заслуги Энгельгардта: он действовал заодно с известнейшими и авторитетнейшими перед царем лицами, значит, и ничем не рисковал.

Пушкин, разумеется, прекрасно отдавал себе отчет в этом, почему и не принял во внимание поступка Энгельгардта. Да это и не был поступок. Сам же Энгельгардт, видимо, иначе оценивал свое заступничество за Пушкина перед царем. В более поздние годы делал попытки установить отношения с Пушкиным хотя бы на уровне добрых и старшинных знакомых. Пушкин и в этом отказал своему бывшему директору. До чего же упрям был Александр Сергеевич. Это, по его словам в «Моей родословной», родовая черта рода Пушкиных. У самого же Пушкина упрямство приобретает характер постоянства в лучшем своем качестве. Если он на чем решительно настаивает, так это диктуется ему необходимостью неизменно оставаться самим собою. Ах, как трудно и сладостно было Пушкину всегда быть Пушкиным. Но для этого какая гибкость требовалась от него. Однако он избегал знакомств, которые бы как-то травмировали его. Этим, конечно, и объясняется отстранение Пушкина от Энгельгардта в последующее время. С Энгельгардтом связано было у него неприятное воспоминание о покушении на его независимость.

У меня, разумеется, нет никакого намерения как-то развенчать воспоминания Пущина о Пушкине. Но все-таки им надо знать цену. Они — по преимуществу бытописание. Пущин дал односторонние зарисовки своего друга уже в пору его известности, поверхностно истолковав его поведение в большом свете, о чем у нас уже была речь.

Я говорю здесь, однако, не только о самих по себе подсчетах Пущина и Энгельгардта, столь различных между собой в их отношении к Пушкину. Для меня важно то, что они смотрели на Пушкина, в человеческом смысле, схожими глазами. То есть мерили его меркой, пригодной для всех.

Уникален вообще всякий художественный гений, — как человек, а не только как художник. Ибо гениальному художнику и в образе жизни своей суждено отклоняться от тех норм, в которые укладываются обыкновенные люди. Если брать даже и великого ученого, то как человек он отличается от других людей лишь масштабом своей личности. Художник же идет к своим открытиям только через свою душу, подвергая ее бесконечным испытаниям. А это означает, что ему приходится двигаться по пути проникновения в человеческую природу, начиная со своей собственной, вместе с этим и в бытие. Творить можно, в смысле художественного творчества, лишь творя себя. Но бытие как творчество, я бы сказал, сохраняет и все его черновики. С этой точки зрения художник воспринимает всякого человека, а в первую очередь — самого себя. Здесь причина его вечного недовольства собой.

Отличие Пушкина от других гениальных художников слова — в сведении своей жизни к творчеству. Такая же установка творца обязывает и в повседневной жизни вести себя исключительно по закону самосозидающей личности, где всякая заданность отступает перед импровизацией. Потому в личности Пушкина возможно проникнуть, лишь выявляя ее исключительность. Он и сам поступал так. Он не искал «смысла жизни» вообще, как потом будут делать Достоевский и Толстой, а видел его в осуществлении собственного призвания. Надобности в самопостижении у него было не меньше, чем у какого-либо другого гениального художника. Однако он был занят только тем, чтобы оставаться бескомпромиссно самим собою. С предельной четкостью эта установка Пушкина выражена в стихотворении «Поэт». Здесь проведена решительная граница между поэтом и человеком в поэте. Провозглашена полная независимость одного от другого. И тем неотвратимее доказана полная слиянность их. Как это само собой разумеется, законы творчества и по своей видимости и по своему существу ничего общего не имеют с законами повседневного бытия. Провозглашая это, Пушкин провозглашал то, что он решительно свободен как в том, так и в другом отношении. А раз так, он в обеих сферах равен самому себе. Значит, как человек он неотделим от себя как творца.

Личный опыт для Пушкина — все. Но поскольку в него включается и сфера собственного творчества, у него была неизбывная потребность в аналитическом отношении к личному опыту, не побоюсь сказать, в особенности к творчеству, потому как творчество есть для него высшая форма самоосуществления. Поэзия тем самым и суд над поэзией, как и над всем тем, что служит предметом поэзии. Вернее — не суд, но отчет обо всех превратностях жизни человеческой. С детских, по крайней мере, с лицейских лет Пушкин вглядывается в себя со всем беспристрастием, требуя от себя отчета, каков он есть. Таким, например, рисует он себя-лицеиста в не вошедшей в окончательный текст строфе «Евгения Онегина»:

.. Порой бывал прилежен,
Порой ленив, порой упрям,
Порой лукав, порою прям,
Порой смирен, порой мятежен,
Порой печален, молчалив,
Порой сердечно говорлив. ..

Всей душой полюбив Лицей, оказавшись в нем, Пушкин, можно сказать, сразу почувствовал, что обретает в нем самого себя, вместе с тем как бы тяготясь своей лицейской жизнью.

Не о себе ли он говорит словами Самозванца, уже приведенными мною:

Что за скука, что за горе наше бедное житье,

и т. д.

Окончание Лицея для Пушкина — не просто дата в биографии, а поворот в судьбе. В столице испытывает он судьбу свою с другой стороны, чем в Лицее.

Первый выпуск лицейстов, в числе которых был и Пушкин, состоялся 9 июня, а всего три дня спустя он зачислен в ведомство иностранных дел с чином коллежского секретаря, но сразу же обнаружил полное пренебрежение к службе. По прошествии всего двух недель подает прошение, как бы мы теперь сказали, о внеочередном отпуске. Получив отпуск, уезжает в Михайловское на два месяца. Годом позже — он опять в Михайловском, где проводит месяц. Но год для Пушкина — это же целая эпоха. Словом, за три года пребывания в Петербурге после окончания Лицея Пушкин настолько познал некоторые стороны жизни столицы, что у него возникло отвращение к ней, но, несмотря на это, он открывает петербургскую тему в русской литературе, одну из магистральных ее тем, которая затем займет важное место в творчестве Гоголя и Достоевского, а в нашем столетии — у Блока и некоторых других крупнейших поэтов. На вершину в постижении этой темы Пушкин поднялся лишь в «Медном всаднике» и «Пиковой даме», вообще в произведениях последнего периода. При первой встрече с Петербургом Пушкин, уже успевший заявить о себе как о великой надежде русской литературы, все-таки еще примеривал себя к Петербургу, возбуждавшему в нем больше неприязни к себе, чем расположения. В Петербурге Пушкин, с его неуемной натурой, увлекся такими двумя противоположными вещами, как разгул и приобщение себя как поэта к передовым идеям века. Впрочем, в этом не было ничего необычного, — это было, так сказать, в духе времени. Литературное общество «Зеленая лампа», в которое был принят Пушкин вскоре после окончания Лицея, носило несколько оргиастический характер, о чем свидетельствует то, что здесь разыгрывались такие представления, как «Изгнание Адама и Евы из рая», «Гибель Содома и Гоморры». Во всех начинаниях подобного рода Пушкин не только не отставал от других, но и, скорее, опережал их. Несдержанность натуры Пушкина сказывалась во всем, однако в этой несдержанности залог редчайшей для всемирной литературы ошеломляющей необычности гения его. Без нее не было бы всей не поддающейся разумению переменчивости в его поведении, следовательно, и предельной, возможной лишь

для него одного контрастной многокрасочности единства, целостности и органичности его. Как он, казалось бы, бичует себя в «Воспоминании», да и в таком стихотворении, как «В часы забав иль праздной скуки...», а на самом деле торжествует, что у него всегда найдется повод для самого строгого суда над собою при полном сознании цельности своего «я».

Как справедливо пишет П. В. Анненков, оказавшись в Петербурге после окончания Лицея, Пушкин завел широкое знакомство среди лиц, представлявших собою «аристокрацию разгула». Но ведь много с Пушкиным и не могло случиться. Будь не так, он явно изменил бы самому себе. Как раз в среде «аристократии разгула» зарождались ростки самой живой мысли той эпохи. Еще раз вспомним, что представляла собою «Зелёная лампа», сославшись на этот раз на стихотворение Пушкина «Из письма к Я. Н. Толстому», написанное уже в ссылке:

Горишь ли ты, лампада наша,
Подруга бдений и пиров?
Кипишь ли ты, золотая чаша,
В руках веселых остряков?
Всё те же ль вы, друзья веселья,
Друзья Киприды и стихов?
Часы любви, часы похмелья
По-прежнему ль летят на зов
Свободы, лени и безделья?
В изгнанье скучном, каждый час
Горя завистливым желаньем,
Я к вам лечу воспоминаньем,
Воображаю, вижу вас...

и т. д.

А нам говорят, что лучше было бы для Пушкина, если бы он не водил компании с «аристократией разгула», — меж тем в «Евгении Онегине» он так писал о следствиях дружбы его героя с нею:

Среди бессвязного маранья
Мелькали мысли, примечанья,
Портреты, буквы, имена
И думы тайной семена...

А наряду с альбомными стихами, которыми так увлекался и сам Пушкин, такие стихи, как ода «Вольность», «Деревня», послания «Кн. М. А. Голицыной», «Н. Я. Плюсковой», в конце концов и «К Чаадаеву».

Уже зная, что будет выслан из столицы за свои вольнолюбивые стихи, он писал Вяземскому:

«Петербург душен для поэта. Я жажду краев чужих: авось полуденный воздух оживит мою душу» (1820, 21 апреля).

Пушкин настолько жаждал перемены в своем положении, что его и ссылка не страшила. Друзья же так боялись за него. Странно, что человек, совершенно не знавший Пушкина, — я говорю о графе Каподистрии, возглавлявшем, наряду с К. В. Нессельроде, коллегию иностранных дел, — дал о Пушкине превосходнейший отзыв перед отправкой его на юг:

«...Исполненный горестей в продолжении своего детства, молодой Пушкин оставил родительский дом, не испытывая сожаления. Лишенный сыновней привязанности, он мог иметь одно чувство — страстное желание независимости. Этот ученик уже рано проявил гениальность необыкновенную. Его ум вызывал удивление, но характер его, кажется, ускользнул от взора наставников. Он вступил в свет сильный пламенным воображением, но слабый полным отсутствием тех внутренних чувств, которые служат заменой принципов, пока опыт не дает нам истинного воспитания. Нет той крайности, в которую не впал бы этот несчастный молодой человек — как нет и того совершенства, которого не мог бы он достигнуть высоким превосходством своих дарований. Г. Пушкин кажется исправившимся, если верить его слезам и обещаниям. Однако его покровители полагают, что его раскаяние искренне и что, удалив его на некоторое время из Петербурга, доставив ему занятие и окружив его добрыми примерами, можно сделать из него прекрасного слугу государству или, по крайней мере, писателя первой величины».

Говорят, Каподистрия составил свой отзыв о Пушкине, основываясь на разговоре о нем с Карамзиным. Пускай и был такой разговор, однако Каподистрия мог позаимствовать из него разве только внешние сведения, ибо сам Карамзин не возлагал особенных надежд на Пушкина — «Не знаю, что будет» и «лишь из жалости к таланту замолвил слово». В таком случае, откуда же у Каподистрии такие надежды на то, кем может стать Пушкин? Недоумение это сразу отпадет, если примем во внимание, что к этому времени Пушкину уже удалось обнаружить заложенные в нем возможности. Из этого и исходил Каподистрия, представляя Инзову Пушкина. Как человек государственный, он, конечно, в первую очередь должен был высказывать мнение о возможном продвижении Пушкина как находящегося на государственной службе. В действительности же думал о том, что ожидает его на литературном поприще. Каподистрия словно угадал мнение самого Пушкина относительно того, что ссылка станет спасением для него как для поэта. Каподистрии не трудно было по стихам Пушкина судить и

о его характере, о присущей ему способности выдержать всяческие испытания, предвидя, что и ссылка Пушкина не повлечет за собою позорота в его творческом пути, а лишь даст ход дальнейшему развитию уже достигнутых успехов.

Находясь уже в ссылке, Пушкин воспевает «Зеленую лампу», которая, надо думать, и была главной причиной высылки его из Петербурга. Единство пути, таким образом, полностью сохраняется. И о том говорит не одно послание о «Зеленой лампе». С другой же стороны, нет конца его восхищению новыми обстоятельствами, в которые он попал. Тому посвящен ряд писем его, как и множество стихотворений, вообще небывалое еще творческое горение. В письме к брату от 24 сентября 1820 года описывает он свое путешествие вместе с семьей генерала Раевского по Крыму и Кавказу. Находит самые проникновенные слова о семействе Раевских:

«Мой друг, счастливейшие минуты жизни моей провел я посреди семейства почтенного Раевского. Я не видел в нем героя, славу русского войска, я в нем любил человека с ясным умом, с простой, прекрасной душою; снисходительного, попечительного друга, всегда милого, ласкового хозяина. Свидетель Екатерининского века, памятник 12 года: человек без предрассудков, с сильным характером и чувствительный, он невольно привяжет к себе всякого, кто только достоин понимать и ценить его высокие качества. Старший сын его будет более, нежели известен. Все его дочери — прелесть, старшая — женщина необыкновенная. Суди, был ли я счастлив: свободная, беспечная жизнь в кругу милого семейства; жизнь, которую я так люблю и которой никогда не наслаждался — счастливое полуденное небо; прелестный край; природа, удовлетворяющая воображение — горы, сады, море; друг мой, любимая моя надежда — увидеть опять полуденный берег и семейство Раевского. Будешь ли ты со мной? Скоро ли соединимся?»

В таком же духе выдержано и письмо к Гнедичу от 4 декабря 1820 года:

«Вот уже восемь месяцев, как я веду странническую жизнь, почтенный Николай Иванович. Был я на Кавказе, в Крыму, в Молдавии и теперь нахожусь в Киевской губернии, в деревне Давыдовых, милых и умных отшельников, братьев генерала Раевского. Время мое протекает между аристократическими обедами и демагогическими спорами. Общество наше, теперь рассеянное, было недавно разнообразная и веселая смесь умов оригинальных, людей известных в нашей России, любопытных для незнакомого наблюдателя. — Женщин мало, много шампанского, много острых слов, много книг, немного стихов. Вы

поверите легко, что преданный мгновенью, мало заботился я о толках петербургских...»

Между письмами к брату и Гнедичу — письмо арзамасцам, пускай и неотправленное, даже черновое — шутивное, именно в духе Арзамаса:

«В лето 5 от Липецкого потопа — мы, превосходительный Рейн (прозвище генерала М. Ф. Орлова. — Б. Б.) и жалобный сверчок, на лужице города Кишинева, именуемой *быком*, сидели и плакали, вспоминая *тебя, Арзамас*, ибо благородные гуси величественно барахтались пред нашими глазами в мутных водах упомянутой речки. Живо представились им ваши отсутствующие превосходительства и в полноте сердца своего положили они уведомить о себе членов православного братства, украшающих берега Мойки и Фонтанки» (1820, сентябрь).

Такая великая перемена совершилась в жизни Пушкина, а Пушкин все тот же, хотя и вполне соответствует новым обстоятельствам, в которых оказался. Творческие силы его бурлят, появляются новые и новые замыслы, которые тут же находят воплощение, чтоб дать дорогу новым замыслам и их воплощениям. В письме к Дельвигу от 21 марта 1821 года, сообщая об окончании «Кавказского пленника», Пушкин добавляет:

«. . . Еще скажу тебе, что у меня в голове бродят еще поэмы, но что теперь ничего не пишу. Я перевариваю воспоминания и надеюсь набрать вскоре новые; чем нам и жить, душа моя, под старость нашей молодости, как не воспоминаниями?»

Воспоминания — господствующий мотив в поэзии Пушкина, стало быть, и одно из решающих подтверждений его цельности. Тому нечего вспоминать, с кем ничего особенного не случилось. В свою очередь, кто предается воспоминаниям, будучи ныне не только здравствующим, но и действующим, у того преобладает склонность, изменяясь, оставаться тем же.

Мы обращаемся к одному из самых программных стихотворений Пушкина южного периода «Погасло дневное светило...». С него, можно сказать, начинается Пушкин, каким он стал на юге, и продолжается, каким был прежде. В стихотворении, в общем, две темы, нераздельные между собой, переходящие одна в другую.

Первая, по-видимому, кончается повелительным обращением к кораблю:

Лети, корабль, носи меня к пределам дальным
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей,

Страны, где пламенем страстей
Впервые чувства разгорались,
Где музы нежные мне тайно улыбались,
Где рано в бурях отцвела
Моя потерянная младость,
Где легкокрылая мне изменила радость
И сердце хладное страданью предала.

Да, казалось бы, двадцатилетний Пушкин рвет с прошлым, осуждая, что с ним было раньше. На деле же — удивительным образом соединяет прошлое с предстоящим. Ну, во-первых, ранее им сказано по поводу прежнего:

Я вспомнил прежних лет безумную любовь,
И всё, чем я страдал, и всё, что сердцу мило. . .

И, во-вторых, — откровенно признается, что, как бы ни тяготился воспоминаниями о прошлом, без них нет настоящего; вернее — он словно для того и вспоминает прошлое, чтобы засвидетельствовать, что оно будет для него спасением в предстоящем, ибо иначе он останется, так сказать, безоружным в этом мире. Потому счастье человека — в разнообразии его жизни, всегда до краев наполненной. Пушкин гордится тем, что он — «искатель новых впечатлений». И, назвав себя этим именем, как потом назовет героя «Кавказского пленника», далее пишет о себе:

Я вас бежал, отечески края;
Я вас бежал, питомцы наслаждений,
Минутной младости минутные друзья;
И вы, наперсницы порочных заблуждений,
Которым без любви я жертвовал собой,
Покоем, славою, свободой и душой,
И вы забыты мной, изменницы младая,
Подруги тайные моей весны златая,
И вы забыты мной. . . Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило. . .
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан. . .

Сказав обо всем горьком, что было у него в прежней жизни, Пушкин ни от чего прежнего не отрекся. Вступая в новую полосу жизни; он ждет от нее новых радостей, но не дает себе гарантий, что его не поджидают также и новые горести. Кто стремится к первым, не избежит и последних. Радости не сваливаются с неба, их не подносит кто-либо нам на золотом блюде, — они достаются всеми усилиями души и ума нашего, всей честностью и справедливостью жизни нашей, да мы и угадываем их, когда только они станут нашими, а потому путь к ним лежит через все то, что называет Пушкин несовершен-

ством человеческой природы, в каждом человеке сказывающимся особенным образом.

За радости и наслаждения жизни плата чрезвычайно высокая, вплоть до того, что ради них приходится жертвовать самой жизнью. Но в таком случае какой же платы требует за себя поэзия, если только она способна развернуть перед нами картину оправдания человеком своего человеческого существования?! Поэт не учит нас, как надо жить, — этот вопрос каждый решает только применительно к самому себе, как к единственному за всю историю рода человеческого. Поскольку в изначальном виде поэт и сам таков, каковы и все мы, на нем лежит по крайней мере двойная ответственность — за себя и за всех нас. Но так ли уж бесценны блага, получаемые им от жизни, чтобы нести удвоенную меру страдания за них? Естественно, что, чем более возвышается Пушкин как поэт, тем резче и выпуклее очерчивается перед ним вопрос об оправдании творчества, стало быть, и жизни самой, приносимой в жертву творчеству, — на юге, в частности, этот вопрос в особенности приобретает трагическую окраску, что со всей очевидностью обнаруживается в таких его стихотворениях, как «Умолкну скоро я!..» (1821), «Люблю ваш сумрак неизвестный...» (1822), «Надеждой сладостной младенчески дыша...» (1823). В них под разными углами зрения решается тема о соотношении ценностей поэзии и жизни: стоит ли поэзия того, чтобы отдать ей жизнь свою, и достойна ли жизнь, вообще человеческая, а не одного только поэта, чтобы ее воспевала поэзия? Судите сами:

Но тщетно предаюсь обманчивой мечте;
Мой ум упорствует, надежду презирает...
Ничтожество меня за гробом ожидает...
Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!
Мне страшно... И на жизнь гляжу печален вновь,
И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой.

Противопоставляя преходящему бытию непреходящее, хотя бы как иллюзорную мечту, Пушкин выявляет в преходящем все его несовершенства и в то же время, утверждаясь в мысли о немости непреходящего неизменного бытия, стремится к тому, чтобы раскрыть в нашей преходящести нашу непреходящность.

Вот где источник божественности пушкинской поэзии.

Для Пушкина вопрос не в том, чтобы как-то соединить этот мир с тем, как это делает даже Тютчев, о чем у нас уже шла речь, а в том, чтобы этот мир, конечный, увидеть в-его

бесконечности. Мне кажется, что стихотворение, которое я сейчас приведу, ставит на этой проблеме точку, то есть до конца проясняет ее, — оно относится к 1823 году и не является вполне законченным:

Придет ужасный час... твои небесны сны
Покроются, мой друг, туманом вечной ночи,
Молчанье вечное твои сомкнет уста,
Ты навсегда сойдешь в те мрачные места,
Где прадедов твоих почнут мощи хладны.
Но я, дотоле твой поклонник безотрадный,
В обитель скорбную сойду я за тобой
И сяду близ тебя, печальный и немой,
У мидых ног твоих — себе их на колена
Сложу — и буду ждать печально... но чего?
Чтоб силою мечтанья моего...

От этого незаконченного стихотворения Пушкина — прямой путь к таким его шедеврам, как «Для берегов отчизны дальней...» и «Заклинанье» («О, если правда, что в ночи...»), и если оно не стоит в их ряду, то потому, что не находится на уровне их совершенства; впрочем, как раз из-за этих пробелов своих особенно ярко обнаруживает величие задач, стоявших перед Пушкиным в достижении и осуществлении своего, пушкинского совершенства.

3

Наше общение с Пушкиным, столь необходимое нам, требует, я бы сказал, максимального самоотвержения. Пушкин, решительно настаивая на несовершенстве человеческой природы, одновременно и предельно снисходителен к людям. Для него каждый человек измеряется тем, насколько он человек. В самом деле, раз человек в силу самой своей природы несовершенен, было бы нелепо вменить ему в вину его несовершенство или отсутствие заботы о достижении окончательного совершенства; как и было бы столь же нелепо мириться с примитивным отношением его к своим, одному ему свойственным недостаткам и порокам, что означало бы поощрение его к пренебрежительному отношению к собственному «я». Вообще мыслящему существу невозможно представить себя иначе, нежели как наделенным возможностью утверждать свою единственность в человеческом роде и честь принадлежать к нему.

Таков корень всего искусства, он — в самой природе человеческой.

Потому искусство Пушкина в наибольшей степени близко всякому человеку, а не каким-то избранным душам: поистине оно — самое демократическое. Как и всякий человек тем более достоин своего назначения, чем глубже погружается в свою единственность, что также позволяет ему максимально выявить ее общезначимость, так и художник предельно осуществляет свое дарование, лишь неизменно следуя его природе.

Это один из самых трудных пунктов в художественном творчестве и в истории эстетической мысли. Обычно и гениальные художники нуждаются в оправдании своего творчества, обращаясь к рассуждениям о деятельности нетворческого порядка. Это было и с Гёте, и с Толстым, и с Достоевским. Хотя Достоевский и обнаружил здесь максимальную четкость мысли, но и он порою ищет оправдание творчеству вне самого творчества. У него принцип эстетики неотделим от принципа историзма, однако порою историзму явно отдается предпочтение перед художественностью, вследствие чего художественность приобретает несколько служебное значение. Отсюда — апология собственной художественной системы, как позднейшей по сравнению с другими эстетическими системами.

У Достоевского получается, что античные трагики служили только своему времени, когда вера обнимала собою всю духовную жизнь народа. Достоевский сам явно озадачен таким своим выводом. Еще в более трудном положении оказался он, обратившись к вопросу о значении Шекспира в художественном развитии человечества. В Шекспире выдвинулась на первый план красота. Но она — страдательная, ибо сама по себе неспособна противостоять дурным и злым силам. Следовательно, была нужна и важна лишь поскольку служила вере, а в шекспировское время «еще была вера». С Гёте Достоевскому уже совершенно невозможно было справиться: подобно Шекспиру, Гёте возводит красоту в ранг и веры и жертвы, но в гётевскую эпоху вера как самостоятельная духовная сила уже окончательно была подорвана, стало быть, и красоте не остается иной участи, как стать только жертвой. Такая установка Достоевского, при всей ее глубине, оказывается уязвимой: искусство каждого века как бы исчерпывается служением своему веку. Это при том, что он называл себя человеком непрактическим. Тут все дело в том, что самоутверждение человека обозначил он как краеугольный камень в определении установленного общественно-исторического порядка.

Достоевский недаром соединяет в себе самого терпимого и самого нетерпимого гения, — и творца, и судью над творчеством других гениальных писателей мира, в первую очередь, русских. Он судит о каждом гениальном писателе

с той точки зрения, насколько тот соответствует или не соответствует его; Достоевского, духовно-эстетической установке, — потому в какой-то мере принимает его, а в какой-то не принимает. В самих его духовно-эстетических заключениях слышатся приговорные ноты — как оправдывающие; так и осуждающие. В этом отношении особенно выделяются оценки, которые дает он Гоголю и Толстому.

В конце концов, Достоевский, хотя и косвенно, себя провозглашает истинным продолжателем Пушкина, говорит о себе как о реалисте «в высшем смысле», проникшем «во все глубины души человеческой». Он гордо заявляет, что обладает ключами, позволяющими «найти человека в человеке». Положим, это так. Сочтем эту его установку крупнейшим художественным открытием. Впрочем, тут нужна оговорка: речь должна идти не о том, что тайной этой впервые овладел Достоевский во всей всемирной литературе, так как без этой тайны вообще нет художника, — речь должна идти об особом способе Достоевского углубляться в эту тайну. И еще одна оговорка, для нас куда более важная: во-первых, человек есть во всяком человеке, и задача состоит не в доказательстве этого, а в том, чтобы, обращаясь к тому или иному человеку, установить, каким именно человеком является тот; во-вторых, принимая на себя задачу открывать человека в человеке, не ослабляет ли тем художник своих требований к нему, а главное, не снимает ли с себя обязанности установления его единственности?

Вообще Достоевский вплотную подходит к этой черте, может, и переступает ее, в то же время как-то и уклоняется от подобной задачи. Лишь размышления о Пушкине наводят его на нее. Изумительна характеристика, данная им Онегину, с одной стороны как человеку своего круга и времени, а с другой — преломившему в себе вечные свойства человеческой природы. Онегин понял, какие душевные раны нанес себе, оттолкнув от себя Татьяну и убив Ленского из-за пустякового недоразумения. Вследствие этого в его уме и сердце зарождается сомнение не столько в своих душевных силах, сколько в способностях управлять ими.

«Начинаются его мучения, его долгая агония. Проходит молодость. Он здоров, силы его просятся наружу. Что делать? За что взяться? Сознание шепчет ему, что он пустой человек, злобная ирония шевелится в душе его, и в то же время он знает, что он не пустой человек: разве пустой может страдать? Пустой занялся бы картами, деньгами, чванством, волокитством. Чего же он страдает? Оттого, что нельзя ничего делать? Нет, это страдание достанется другой эпохе. Он страдает еще только тем, что не знает даже, что уважать, хотя твердо уве-

рен, что есть что-то, которое надо уважать и любить. Но он озлобился, и не уважает ни себя, ни мыслей, ни мнений своих: не уважает даже самую жажду жизни и истины, которая в нем; он чувствует, что хоть она и сильна, но он ничем для нее не пожертвовал, — и он с иронией спрашивает: чем же ей жертвовать, да и зачем? Он становится эгоистом и между тем смеется над собой, что даже и эгоистом быть не может. О, если бы он был настоящим эгоистом, он бы успокоился!»

Конечный вывод Достоевского об Онегине: «это дитя эпохи, это вся эпоха».

Да, разумеется, Онегин представляет собою свою эру. Но ведь в Чацком она также нашла свое великолепное отражение. Разница между Онегиным и Чацким та, что Чацкий углубляется преимущественно в других, находя их несовместимыми с собою, Онегин же прежде всего проникает в себя, устанавливая, таким образом, свою несовместимость с другими. А это ведет к тому, что для Онегина особенно важно прояснить собственную человеческую сущность. Двигаясь в этом направлении, он оказывается в положении человека, для которого первая тайна на свете — он сам, его общезначимая единственность. Чацкий жаждет найти уголок для «оскорбленного чувства». Онегину же и бежать-то некуда, потому что от себя нигде не убежишь. Его трагедия в том, что он — один. Где же выход для него? Только в нем самом. Лишь при осознании того, что ты один на свете, но именно как человек в полном смысле слова, тебе, рано или поздно, скорее поздно, чем рано, откроется путь к другим, как человеку, неотъемлемому от других.

Эта проблема — также проблема всей литературы, а не одного только Пушкина.

Но тогда как Достоевский и Толстой придают своим героям колоссальные идеи относительно устройства всего бытия человеческого, у Пушкина Онегин в каком-то смысле — самый обыкновенный человек. Но именно — человек. Потому он до предела единственный, но также и общезначимый. Как похожи все-таки друг на друга те же герои Достоевского и Толстого. У Пушкина всякий герой — так сказать, максимально единственный. И потому — неразгадываемая тайна. Здесь же и источник его исключительной внутренней силы. О нем можно сказать, что он — весь для самого себя и потому в наибольшей степени для всех, то есть в нем максимум человеческой подлинности.

Достоевский и Толстой творили, да и жили, полагаясь на известную систему убеждений, то и дело меняя их, эти системы, как непременно и попеременно изживающие себя. Потому, как бы ни полагались они, Достоевский и Толстой, да и другие

великие русские писатели, в своем главном деле на свои собственные внутренние силы или человеческие качества, у них всегда и всенепременно была нужда опереться на что-либо, вне их лежащее, — на те или иные замаячившие перед ними идеи, на других ли людей, в данном случае уверенных в себе, тогда как у них эта уверенность ушла или уходила из-под ног. Так нередко случается и с героями Достоевского и Толстого. Раскольников буквально спасает Соня Мармеладова, а Иван Карамазов ищет себе спасение в брате Алеше; или, если взять Толстого, Пьер Безухов, теряя уверенность в себе, обретает ее то в масоне Баздееве, а то в Платоне Каратаеве, Константин же Левин, лишившись душевного покоя, да до такой степени, что боялся, как бы не пришлось наложить руки на себя, лишь сблизившись с крестьянином Фоканычем, освободился от этих страшных мыслей.

Ничего подобного не переживают лица, созданные Пушкиным, будь это Гирей из «Бахчисарайского фонтана», Алеко из «Цыган», Сильвио из «Выстрела», Германн из «Пиковой дамы», разумеется, и Онегин. Как трудно, в сущности невозможно, было Пушкину закончить свой роман в стихах, о том свидетельствует какой-то насильственный обрыв его:

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

Автор оставляет героя на перепутье, в полной растерянности. И это как раз говорит в пользу того, что в намерение автора не входило подбросить герою спасительную веревочку, так как он считает, что первая обязанность человека — самому строить свою судьбу, без особенных расчетов на то, что кто-то выведет его на дорогу, когда он собьется с дороги. Не случайно Пушкин расстается со своим героем «в минуту злую для него». Вернувшись к нему в «Отрывках из путешествия Онегина», он лишь подтвердил, что тайна Онегина осталась не до конца раскрытой и что, как ни заманчиво погружаться в нее, до последнего ее дна все равно не добраться ни автору, ни герою. Вот Онегин на Кавказе, в местах, столь близких душе и сердцу Пушкина. Особенное внимание Онегина привлекли целебные источники, у которых ищут облегчения больные, даже к ним пробуждается зависть у него:

Питая горьки размышленья,
Среди печальной их семьи,

Онегин взором сожаленья
 Глядит на дымные струи
 И мыслит, грустью отуманен:
 Зачем я пулей в грудь не ранен?
 Зачем не хилый я старик,
 Как этот бедный откупщик?
 Зачем, как тульский заседатель,
 Я не лежу в параличе?
 Зачем не чувствую в плече
 Хоть ревматизма? — ах, создатель!
 Я молод, жизнь во мне крепка;
 Чего мне ждать? тоска, тоска!

С Онегина принято начинать летосчисление «лишнего человека» в изображении русской литературы. Это и так, но еще более не так. Онегин — не Чацкий, который «служить бы рад», но которому «прислуживаться тошно». Конечно, и он, подобно Чацкому, томится тем, что у него нет настоящего дела в жизни. Еще раз: он — «дитя эпохи». Наряду с этим, и, вероятно, в наибольшей степени, представитель человеческого рода. Чацкий, разочаровавшись во всем окружающем, сходит со сцены, исчерпав себя. Онегину же нет конца, и Пушкин оставляет его на открытых дорогах, предоставляет ему право, даже вмещает в обязанность подвергать себя новым и новым испытаниям, отыскивать в себе возможность утверждения в этом мире.

Открытие Онегина является, вероятно, главным открытием Пушкина.

Образ Онегина — отправная точка в развитии главного героя русского романа. Как это само по себе очевидно, герои Тургенева, Толстого и Достоевского, не говоря уже о Бельтове из романа Герцена «Кто виноват?» и Рахметове из романа Чернышевского «Что делать?», несравненно ближе к общественно-исторической проблематике своего времени по сравнению с Онегиным, в них нет той глубины постижения человеческой личности, осознавшей свою ответственность перед миром, с которой встречаемся мы в Онегине.

Из этого я делаю вывод о том, что как художник Пушкин наиболее предан искусству, чем кто-либо из его великих последователей. Такая мысль не раз высказывалась Гоголем, Достоевским и Толстым. Гоголь придал ей наиболее совершенную и точную форму: если бы, говорит он, нашелся в мире такой анатом, который по телесному сложению человека мог бы установить, является ли он поэтом, то он непременно увидел бы в Пушкине высочайший образец поэта.

Пушкин — поэт чистой воды, поскольку в своем поэтическом творчестве подчиняется только поэтическим повелениям.

Что же касается его великих последователей, все они, отдаваясь творчеству, искали оправдания своим творческим усилиям теми или иными целями, не заключенными в самом творчестве.

Так, Тургенев утверждал, что от «Рудина», «написанного в 1855 году», до «Нови», написанной в 1876 году, оставался «одним и тем же человеком», который стремился «добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы... изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений».

Насколько успешно справлялся он с принятым на себя указанным обязательством, говорится у Тургенева, это, дескать, не ему судить. Тургенев свел задачу своего писания к честному исполнению писательского долга, писательство же не есть только долг, оно прежде всего творчество, полное неожиданностей для самого писателя.

Категорию долга и Толстой ставит на первое место, говоря о писательстве. Он пишет о том подробно в набросках предисловия к автобиографической трилогии, как и в статье «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“». Что касается «Войны и мира», он будто заранее наметил изобразить взятую историческую эпоху *так, а не иначе*. И выставляет основания для этого, — скорее идеологические, чем эстетические. А потому делит будущих читателей своего романа на ряд категорий, пытаясь установить контакт лишь с одной из них, иначе сказать, принимая только перед нею определенное обязательство, значит, и связывает себя этим обязательством, усматривает в его исполнении оправдание своего творчества.

Наконец — Достоевский. Приступая к работе над «Идиотом», он сообщал С. А. Ивановой (1868, 1 января), что видит свою задачу в этом романе — «изобразить положительно прекрасного человека».

Опять-таки гениальный романист, не начав еще романа, уже формулирует, чего он должен добиться в нем, чтобы ответить на определенные запросы эпохи.

С Пушкиным ничего подобного не было. Пушкину не надо было заявлять о том, каким образом своей поэзией служит он своему народу и всему человечеству: он полагал, что читатель разберется в этом и без всяких подсказок с его стороны. Он пишет «для себя», и у него предельная жажда оставаться самим собой. Но это — обратная сторона предельной жажды быть со всеми. Для него нет избранного круга читателей, он адресуетя ко всем читателям. При этом полагает, что, рано или поздно, будет понят всяким из них, И здесь удивительная

цельность его: она ведь не что иное, как вера в себя и доверие к человеку, что в то же время означает и самый строгий спрос, предъявляемый обеим сторонам. Мы верим тому как себе, с кого и спрашиваем как с себя, и, таким образом, устанавливается связь между людьми, как равно ответственными перед всеми. Так, «Евгений Онегин» открывается обращением Пушкина к своему другу: одна строфа в семнадцать строк, где сказано и что побудило его написать роман в стихах, и что он хотел сказать им:

Не мысля гордый свет забавить,
Вниманье дружбы возлюбя,
Хотел бы я тебе представить
Залог достойнее тебя,
Достойнее души прекрасной,
Святой исполненной мечты,
Поэзии живой и ясной,
Высоких дум и простоты;
Но так и быть — рукой прирастной
Прими собранье пестрых глав,
Полусмешных, полупечальных,
Простонародных, идеальных,
Небрежный плод моих забав,
Бессонниц, легких вдохновений
Незрелых и увядших лет,
Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

Сначала эта строфа была посвящением 4-й главы романа в стихах Плетневу, ближайшему другу Пушкина, а потом вынесена в начало как вступление к роману. В этой строфе по крайней мере три темы: посвящение другу означало, что автор романа отмежевывается от мысли, будто принимает на себя обязательство перед обществом, — «Не мысля гордый свет забавить...»; вторая тема — его занимает только мысль о верности своего романа «поэзии живой и ясной, высоких дум и простоты»; наконец, третья тема — характеристика своего состояния, в каком создавался роман. Подобным же объяснением и завершается роман:

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой
Расстаться нынче как приятель.
Прости. Чего бы ты за мной
Здесь ни искал в строфах небрежных,
Вспоминавший ли мятежных,
Отдохновенья ль от трудов,
Живых картин иль острых слов,
Иль грамматических ошибок,
Дай бог, чтоб в этой книжке ты
Для развлечения, для мечты,

Для сердца, для журнальных ошибок
Хотя крупицу мог найти.
За сим расстанемся, прости!

Именно — объясняться с читателем, причем любим из читателей, с предельно открытой душой. Было бы это, на остальное он словно закрывает глаза. Какую величественность придает такая позиция всей речи Пушкина, к какому жанру бы ни принадлежала она: человек говорит сам с собою, а такой разговор имеет смысл, когда он до конца откровенный, и если так, то такого человека можно представить себе говорящим перед лицом всего человечества.

На том он стоял с самого начала, о чем свидетельствует хотя бы стихотворение 1819 года «Орлову», где имеются такие строки:

На генерала Киселева
Не положу своих надежд,
Он очень мил, о том ни слова,
Он враг коварства и невежд;
За шуйным, медленным обедом
Я рад сидеть его соседом,
До ночи слушать рад его;
Но он придворный: обещанья
Ему не стоят ничего.

Между прочим, укоряя Пушкина в общении с высокопоставленными лицами, Пущин в числе других называет этого самого Киселева. И это — уже много лет спустя после смерти Пушкина.

Пушкин, собственно, нуждался во всяком общении, потому что у него нет избранных для изображения лиц. Он сам — главное лицо всего необъятного своего творчества. Именно — как творец. В таком случае он ничем не связан в своем творчестве, кроме верности ему, что и открывало перед ним возможность вкладывать в свое произведение все свои духовные силы, каковыми являются они в каждый данный момент. Вообще прозрение — достоинство прежде всего художника, то есть человека, занятого таким человеческим делом, лучшее исполнение которого связано с отрешением от каких бы то ни было пристрастий, ибо он как бы заново творит и самую жизнь, а не только создает определенные человеческие образы. Люди у Пушкина в максимальной степени наделены изначальными человеческими свойствами в смысле их стремления к утверждению своей единственности, и, как бы ни отклонялись они от цели воплотить в себе, так сказать, эталон человека, тем не менее не отступают от мысли о своем праве занять полю-

женное им, согласно внутренней их природе, место в человеческом роде. Отсюда — их цельность, кем бы кто из них ни был.

Цельность человека начинается с полного соответствия его поступков их побуждениям, и, в свою очередь, с соответствия его побуждений внутренним его состояниям, сколь бы ни менялись последние. В результате — в общем в каждый данный момент Пушкин стоит на уровне самого себя. А если бывают нежелательные отклонения, то воспринимаются скорее как последствия несовершенства человеческой природы вообще, стало быть, в своем, конечно, роде, и его собственной: так, Сильвио из повести «Выстрел», исполненный достоинства и гордости, дал маху, столкнувшись с человеком более сильным, чем он сам, и был унижен им, но потом фактически положил всю жизнь на то, чтобы восстановить внутреннее равновесие, пошатнувшееся в нем, — и добился своего.

Понятие о цельности человека в принципе приложимо ко всякому человеку. К художнику же — в особенности. С художника как с человека двойной спрос: не только в жизни, в отношениях с людьми проявляет он свои человеческие качества, также, а вернее, в гораздо большей мере, в деле своем. Ибо искусство — это оправдание людей и суд над людьми. Из этого ясно, что в творчестве человеческие качества художника выступают в наивысшем напряжении. Ибо, чтобы судить о других людях, он и сам должен предстать перед их судом как человек. А между тем в своем непосредственном, житейском бытии, как и все люди, он не может быть безгрешным. Так перед ним встает вопрос о соединении в художнике человека, в буквальном смысле этого слова, и художника, наделенного дарованием. Какие муки испытывали великие художники на протяжении всей жизни, размышляя над этим вопросом, можно заключить из того, что, например, для Толстого до конца жизни оставался он неразрешимым.

Толстого страшит разъединение художника на автора и человека, ибо, как он думает, автор, предоставленный самому себе, отступится от измерения себя, как и своих героев, мерой человечности. По мнению Толстого, «личность автора, писателя (сочинителя) — личность антипоэтическая», очевидно, то есть будто бы озабоченная скорее построением произведения, чем проникновением в сущность души человеческой.

Пушкин не менее решительно, нежели Толстой, отмежевывает в художнике художника от человека, однако приходит к обратному выводу, то есть в известном смысле отдает предпочтение художнику перед человеком. Пушкин утверждает на этой позиции с самого начала своей поэтической деятель-

ности и отстает от нее на протяжении всего своего творческого пути. Резче всего сформулирована она в стихотворении «Поэт», 1827 года:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира,
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Здесь Пушкин как бы подтверждает замечание Пущина о нем, что, вращаясь в светских кругах, он опускался, мало сказать, на один уровень с представителями знати, в которых не было ничего, кроме напыщенности, но даже и до заискивания перед ними. Однако здесь нет и намека на то, что с Пушкиным случалось это. Пафос приведенных строк в другом: в неприязни к самому себе, не занятому своим святым делом, и в превознесении своего святого дела, которое одно только и способно вознести его на высоту призвания. И далее — как человек, поэт наделен человеческими слабостями, неотъемлемыми от всякого человека, между тем, являясь поэтом, он обладает необходимым бесстрашием для осуществления их; ну, а раз так, надо как можно более усилить противоположность между поэтом творящим и нетворящим, и не только избегать уравнивания его с теми, у кого нет поэтического дара, но и принижать в сравнении с ними поэта, забывшего о своем даре либо на какое-то время оставленного своим даром.

Противопоставляя поэта нетворящего поэту творящему, Пушкин тем не менее берет его как единую и неделимую личность. Фиксируются просто разные, противоположные состояния поэта, без его противопоставления ему же как человеку. Ибо как только поэт приступает к своему святому делу, как только «божественный глагол» до «слуха чуткого коснется», с ним происходит полнейшее преобразование —

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

Словом, в творчестве он остается один и в полном согласии с самим собой. В Пушкине поэт сливается с человеком, как и человек с поэтом. Высшая поэтичность — и высшая человечность. Как и наоборот: высшая человечность художника — высшая же поэтичность.

Поэзии, как уже не однажды говорилось, дело до всего на свете, ибо поэзия — отклик на все, случающееся с нами. В ней — все наши радости и страдания, надежды и разочарования, вся наша вера и все наши сомнения. А поскольку в Пушкине — полное слияние поэта и человека, он сам родня и друг каждому человеку, в какой мере тот остается человеком, а таких людей не бывает на свете, которые бы окончательно перестали быть людьми, даже не исключая и тех, что только и делают, что отступают от своего человеческого предназначения, — значит, и они также подлежат человеческому суду.

В таком случае — о чем бы Пушкин ни писал, он пишет сразу и обо всем мире, равно и о самом себе. Отсюда особого рода притягательная сила в поэзии Пушкина: его стихи одновременно и обо всех нас и о каждом из нас, даже если он и пишет только о самом себе, а он и в самом деле как лирик занят прежде всего самим собою.

Естественно, в любом своем произведении Пушкин в полной мере предстает самим собою. Всякий раз он несет полную ответственность за каждое свое слово, истина которого в истине побуждения сказать именно это слово, а не какое-либо другое. Он никогда бы не написал, подобно Некрасову, что его лире случалось исторгать неверные звуки. Пушкин не прибегает к словам, которые предназначались бы не ради них самих, как частиц поэтического целого, а несли бы в себе еще какое-то другое значение, к поэзии не имеющее прямого отношения. Пушкину было свойственно редчайшее ощущение каждого своего создания как единого целого; значит, и каждой частицы, из которых оно состоит, именно единственной в своем роде. Большая часть его лирических стихотворений — это воспоминания о пережитых состояниях, вошедшие в него как составные элементы его личности, ориентированной на всякую человеческую личность. То, что произошло некогда с ним, мыслится им как возможное для всякого человека; вместе с тем, раз это он пережил, стало быть, никто другой такого не переживал; следовательно, пережитое им важно для всех других, как ему подобных и, в смысле единственности каждого, ему равных. Потому он и пишет, не мудрствуя лукаво, обо всем лично пережитом, улавливая в каждом мгновении, ему одному принадлежащем, наше общее человеческое достояние. Читая Пушкина, мы словно читаем нашу человеческую жизнь, взятую во всей совокупности, но лишь единожды преломленную в его поэтическом сознании. Пушкин есть один, говорящий за всех, и от этого слова его так поразительны по своей красоте, точности и общезначимости. То, что сказано одним за всех, могло

быть сказано лишь так, а не иначе. Пушкин говорит именно за всех и для всех. Бесподобная возвышенность его слов в том, что они — отпечаток пережитого всеми нами, как достойного нашего общего назначения, нашей общей человеческой судьбы. Например, такое стихотворение 1820 года:

Увы! зачем она блистает
Мигутной, нежной красотой?
Она приметно увядает
Во цвете юности живою...
Увянет! Жизнью молодою
Не долго наслаждаться ей;
Не долго радовать собою
Счастливым круг семьи своей,
Беспечной, милой острою
Беседы наши оживлять
И тихой, ясною душою
Страдальца душу услаждать...

От нашего отношения к нашим мгновениям зависит полнота и напряженность нашего бытия, значит и то, до какой степени мы должны быть начеку для встречи с любым мгновением, ибо нельзя упускать из виду, что оно может оказаться совершенно не таким, каким ожидается нами.

Преданность Пушкина мгновению совмещается с исключительным упрямством, свойственным его характеру. Многократно писал он о своей способности настоять на своем. Это означает не что-либо иное, как преданность его своему «я». Ибо раз он всегда он, то как бы ни поступал, поступает только как он. Отсюда — острейшее чувство ответственности за всякое свое слово, значит, и великая тайна слова.

4

Хотя Пушкин представил нам человека в тайне его бытия, однако без всякого стремления к ее окончательному разгадыванию, как потом будет считать это своим главным делом Достоевский. Различие между Пушкиным и Достоевским принципиальное, и оно тем ощутимее проступает, чем более сходны ситуации, которые разрабатывает один и другой.

Достоевский принимает на себя обязательство разгадать тайну человека, во-первых, в том смысле, какие права и обязательства возложены на него его бытием, а во-вторых, до какой черты он способен пойти в экспериментировании над своей природой с целью выяснения, что же она представляет собою, — это, в сущности, две формы решения им одной и той

же задачи. Недаром герои Достоевского, как правило, люди философствующие, а вместе с тем и с наклонностями к совершенно преступлений. Только одни из них ограничиваются философствованием, а других преследует мысль совершить преступление. У Достоевского человек, в конце концов, измеряется мерой свободы совершить поступок, какой только вздумается ему, лишь бы выяснить таким путем, все ли ему дозволено или же он «тварь дрожащая».

Пушкинский же герой решает совсем другую задачу: положить всего себя на то, чтобы доказать свою способность быть собою, не ставя цели убедить в том же всех остальных и, конечно же, не имея никаких намерений причинить им какое-либо зло. Он вовсе не производит экспериментов над собою с целью выяснить, что ему дозволено, а что нет. У него нет никакой мысли стать Наполеоном или Магометом, то есть возвысить себя над родом человеческим, — мечта Раскольникова. Для пушкинского человека главное — не прожить жизнь бесцветную, а получить от нее все радости, которые она может дать человеку, — не вообще человеку, а именно лично ему, в соответствии с его человеческими возможностями. Тайна пушкинского человека именно в том, как распорядится он собою в своем стремлении к этой именно цели. Его поэтому можно назвать человеком самосозидания, человеком, творящим свою собственную личность — не за счет интересов других и не в ущерб их интересам. В принципе он благороден и возвышен, хотя всегда перед опасностью сделать не то и не так. Для него решающее значение имеет то, чтобы всякий раз сделать выбор, который соответствовал бы его натуре и возвышал бы его личность в собственном представлении о себе.

Путь пушкинского человека, в силу сказанного, не может не быть мучительным, но вместе с тем и сладостным, поскольку им руководит идея подняться на вершину своего самоосуществления. Ему сладка сама ответственность за совершаемые деяния, ибо совершает он их, убежденный в том, что это и есть его истинное призвание в его земном бытии. Таковы, например, не однажды здесь упоминавшиеся герои, — Дон Гуан и Ибрагим, каждый из которых, избрав для себя путь в жизни, считает его наилучшим способом выявления в себе всех заложенных в нем природой и утвержденных личным опытом склонностей души и ума.

И тут он сталкивается с несовершенством человеческой природы, значит, и своей собственной, во-первых, и с тем, что к той же цели, в каких бы то ни было формах, стремятся другие, значит, так или иначе, мешают ему, как и он им, во-вторых.

Итак, в изначальном положении человек сам себе цель,

поскольку его первейшее, в каком-то смысле и единственное дело — в осуществлении себя, однако это его самоосуществление возможно как звено в бесконечной цепи других самоосуществлений, стало быть, требует от него постоянной адаптации к другим. Если говорить о самоосуществлении писателя, оно множественно: он, писатель, постольку осуществляет себя, поскольку раскрывает для всех других их собственные пути самоосуществления во всей ценности, вкладывая в каждого всего себя, всякий раз становясь иным и оставаясь все тем же.

Маркс дает такую формулу о писателе: «Писатель отнюдь не смотрит на свою работу, как на *средство*. Она — *самоцель*, она в такой мере не является средством ни для него, ни для других, что писатель приносит в жертву *ее* существованию, когда это нужно, *свое* личное существование. Подобно религиозному проповеднику, — хотя и в другом смысле, — и он тоже следует принципу: «повиноваться больше богу, чем людям», — людям, к числу которых принадлежит и он сам со своими человеческими потребностями и желаниями». ¹

Иными словами, задача писателя изобразить человека не таким, каким тот представляется другим, а каким является на самом деле, и он, вкладывая в него самого себя, проверяет, до какой степени тот верен самому себе. Стало быть, писатель тем более является писателем, чем полнее осуществляет эту задачу, то есть чем проникновеннее изображает всю полноту человеческого бытия в каждом отдельном человеческом существовании.

«Человек присваивает себе свою разностороннюю сущность разносторонними способами, то есть как целостный человек. Каждое из его человеческих отношений к миру — зрение, слух, обоняние, вкус, чувство, мышление, созерцание, ощущение, хотение, деятельность, любовь, — словом, все органы его индивидуальности, равно как и те органы, которые даны непосредственно в форме общественных органов, являются в своем предметном отношении, или в своем отношении к предмету, присвоенном последнему. Присвоение *человеческой* действительности и его отношение к предмету, это — *осуществление человеческой действительности*. Поэтому оно столь же многостороннее, как многосторонни *существенные свойства* человека и *формы деятельности* его. Человеческая деятельность и человеческое страдание, рассматриваемые по-человечески, это — само-наслаждение человека». ²

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. 2-е, т. I, 1955, с. 76.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве. М. — Л., 1937, с. 131—132.

Это написано будто о Пушкине. Это так ложится на поэзию и личность Пушкина. Тут прежде всего — вопрос о цельности человека: он целен при непрременном обладании такими тремя свойствами, — как опора для себя в самом же себе; как отношение к миру как к единому и неделимому целому, вследствие чего и восприятие себя в его составе в таком же роде; наконец, отношение к своим деяниям как неотъемлемым от страданий — оборотной стороны наслаждений.

Свой взгляд на человека, предназначенного быть цельным в своем человеческом бытии, чего бы это ему ни стоило, Пушкин изложил в пространной, при его лаконизме, и принципиальной по своему характеру рецензии на книгу итальянского писателя и мыслителя Сильвио Пеллико «Об обязанностях человека»:

«Сильвио Пеллико десять лет провел в разных темницах и, получив свободу, издал свои записки. Изумление было всеобщее: ждали жалоб, налитанных горечью, — прочли умиленные размышления, исполненные ясного спокойствия, любви и доброжелательства.

Признаемся в нашем суетном зломыслии. Читая эти записки, где ни разу не вырывается из-под пера несчастного узника выражение нетерпения, упрека или ненависти, мы невольно предполагали скрытое намерение в этой ненарушимой благосклонности во всем и ко всему; эта умеренность казалась нам искусством. И, восхищаясь писателем, мы укоряли человека в неискренности. Книга: *Dei doveri* (то есть «Об обязанностях человека». — Б. Б.) устыдила нас и разрешила нам тайну прекрасной души, тайну человека-христианина».

Пушкин опровергает мнение Шевырева об этой книге как догматической, излагающей давным-давно изложенные положения о природе души человеческой. И в этом опровержении выступает характернейшая черта личности и поэзии Пушкина: человеческий ум и человеческая душа не знают предела в самопроникновении, в самопознании.

«*Это уж не ново, это было уж сказано* — вот одно из самых обыкновенных обвинений критики. Но все уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что из этого следует? Что дух человеческий уже ничего нового не производит? Нет, не станем на него клеветать: разум неистощим в соображении понятий, как язык неистощим в соединении слов. Все слова находятся в лексиконе: но книги, поминутно подвзляющиеся, не суть повторение лексикона. Мысль отдельно никогда ничего нового не представляет; мысли же могут быть разнообразны до бесконечности»,

Свою рецензию на книгу Пеллико «Об обязанностях человека» Пушкин заканчивает цитатой из статьи Шевырева о ней, давшего в общем ей отрицательную оценку:

«Прочтите ее с тою же верой, с какою она писана, и вы вступите из темного мира сомнений, расстройств, раздора головы с сердцем в светлый мир порядка и согласия. Задача жизни и счастья вам покажется проста. Вы как-то соберете себя, расселенного по мелочам страстей, привычек и прихотей — и в вашей душе вы ощутите два чувства, которые, к сожалению, очень редки в эту эпоху: чувство довольства и чувство надежды».

В характеристике чужой книги, к тому же переведенной с чужого языка, Пушкин обращается к своим соотечественникам, высказывая мысли о них, как таковых и одновременно принадлежащих всему роду человеческому: будьте людьми, где бы и когда бы вы ни жили, не забывая, что истинно живет лишь тот, кто живет сейчас, словно вписанный в вечность. Для этого требуется от каждого, чтобы он оставался сам собой, будучи тем более родственным всем остальным. Этот принцип эстетического восприятия мира особенно остро чувствуется в ранних стихотворениях Пушкина, и это понятно, потому что в них он еще самоопределялся:

Для нас все новы заблужденья!
Мы наслаждаемся, цветом,
Но память ищет оживляться,
Но сердце... тихим сном
В минувшем любит забываться.

Люди вообще столь же рвутся в будущее, сколь притягивает их к себе настоящее. Обе части нашей человеческой природы, как та, что требует непрерывных изменений, так и та, что расположена к устоявшемуся покою, одинаково необходимы. С одной стороны, «Сердце в будущем живет, настоящее уныло», а с другой — «Что пройдет, то будет мило». Жизнь в результате как-то двоятся, да и мы сами — тоже. Потому что находимся в непрерывном движении: все те же, но уже и совсем другие, и в нашей привязанности к прошлому и настоящему — гарантия подлинности нашего будущего. Ибо мы не Иваны, не помнящие своего родства. А кто забывает, каким он был или есть, при условии беспристрастного отношения к себе, тому не стать и тем, каким хотелось бы.

Таким образом, в нашем двоении — залог и условие нашей целостности. В таком виде представляет нас Пушкин в своей лирике, как и положено, начиная с самого себя.

В том же 1819 году, может быть, в один и тот же день,

пишет он два стихотворения, как бы исключаящие одно другое — «Уединение» и «Веселый пир». Он словно не знает, чему отдать предпочтение — уединению или же бурному пиршеству. А на деле — ему равно необходимо как то, так и другое состояние. Собственно, оба эти состояния — в природе человеческой. Штука вся в том, что разве один только он указал, какая цельность заключена в нашем разладе с самими собою. Вообще всякое чувство и всякое желание человека представляется ему как непременно заключающее в себе свою противоположность. По мере нашего углубления в нашу человеческую природу, мы углубляемся и в то, что она делает нашу жизнь столь же сладостной, сколь и мучительной. Поэтому — не сетуйте на горести, как и не обольщайтесь радостями.

Героине стихотворения «Платонизм» (1818 — начало 1820), Лидиньке, совершенно «несносен Гименей», ибо у нее другой бог, именуемый Амуром:

Он любит сны воображенья,
Он терпит на дверях замок,
Он друг стыдливый наслажденья,
Он брат любви, но одинок.

Если так, и она одинока, в том смысле, что крадет у себя собственное счастье, заменяя подлинность мнимостью:

Твоя краса, как роза, вянет;
Минуты юности бегут.
Ужель мольба моя напрасна?
Забудь преступные мечты,
Не вечно будешь ты прекрасна,
Не для себя прекрасна ты.

Совет, с которым поэт обращается к Лидиньке, хотя и решительный, однако в то же время и двусмысленный: Лидинька и не права, отдав предпочтение Амуру перед Гименеем и тем лишив себя наслаждений, однако и права, поскольку Гименей как бы превращает истинную свободу любви в некое обязательство быть любящей. Пагуба, исходящая от Гименея, в том, что он накладывает стеснительные узы на любовь, а пагуба, исходящая от Амура, — вообще в умерщвлении любви. Тогда предпринимаются новые попытки разрешения коллизии, которые ставит перед человеком любовь: может, человеку вообще следует отказаться от счастья, именуемого любовью, раз обе крайности так тягостны для него; а может, напротив, для него лучший способ прожить свою жизнь — предаться безоглядно наслаждениям.

Вообще чем решительнее Пушкин настаивает на чем-либо, тем больше в нем склонности взглянуть на утверждаемое как

на спорное явление либо, скорее всего, рассмотреть его под другим углом зрения. Вот эта способность Пушкина к повороту одних и тех же тем в разные ракурсы, мало сказать, свойственна только ему одному, но характеризует его поэтический гений, не знающий предела углубления в многосторонность бытия человеческого.

Тема о человеческом счастье и наслаждении — одна из главнейших и решающих в поэзии Пушкина. Изобретательность его в обращении с этой темой поистине умопомрачительна. Особенно это характерно для ранних его стихов, отчего на них и лежит отпечаток некоторой рассудительности.

Зачем безвременную скуку
Зловещей думою питать
И неизбежную разлуку
В унынье робком ожидать?
И так уж близок день страданья!
Один, в тиши пустых полей,
Ты будешь звать воспоминанья
Потерянных тобою дней!
Тогда изгнаньем и могилой,
Несчастный! будешь ты готов
Купить хоть слово девы милой,
Хоть легкий шум ее шагов.

Тут мысль о ценности полноты переживаний наших, соответствующих всякому возрасту нашему, выражена отчетливее, чем в «Стансах Толстому». Общее положение то же самое — не упускай своего человеческого, что положено тебе в каждом твоём человеческом возрасте. Но оно преподнесено в более широком и многозначном виде: упуская что-либо, что причитается тебе от молодости твоей, ты обедняешь тем самым и поздний возраст свой, старость свою: старость хороша тогда в особенности, когда она есть итог всего прожитого. Кто-то сказал: живи так, чтоб было о чем рассказать, а рассказывай так, чтоб тебя интересно было слушать. Что ж это в самом деле, когда человеку в старости и других нечем забавить, вспоминая прожитое, да и себя нечем утешить.

Пушкин знал меру, которой следует измерять наш отклик на любознательность других по отношению к нам, как и меру нашей откровенности перед другими. Это уже наше дело, до какой черты должны мы идти в том и в другом отношении, и тут одна общая мера — неизменная общность наша с другими, как и неизбывная автономность по отношению к другим.

Уже с лицейских лет Пушкин был обращен к этой теме, поворачивая ее то так, то этак. В 1817 году, сразу по выходе из Лицея, появляется такое стихотворение, как «Не спрашивай, зачем унылой думой...», написанное явно для определе-

ния меры нашей тайны и откровенности в нашем общении с лицами, близкими нам.

Не спрашивай, зачем унылой думой
Среди забав я часто омрачен,
Зачем на всё подъямлю взор угрюмый,
Зачем не мил мне сладкой жизни сон;

Не спрашивай, зачем душой остылой
Я разлюбил веселую любовь
И никого не называю милой —
Кто раз любил, уж не полюбит вновь;

Кто счастье знал, уж не узнает счастья.
На краткий миг блаженство нам дано:
От юности, от нег и сладострастья
Останется уныние одно.

Все стихотворение как бы противоположно его первой строке — предупредив кого-то, чтобы тот, скорее та, ни о чем не спрашивал или не спрашивала, он затем сам все рассказывает о себе. Для чего же риторическое обращение «не спрашивай»? Да для того, чтоб все, о чем дальше сказано, воспринималось как давным-давно известное. В данном случае его задача в том, что общеизвестная истина воспринимается им одним, потрясая человеческое существование до основания, и если люди так безразлично относятся к ней, то потому, что она сделалась привычной и неотвратимой для них, превратилась во что-то такое, от чего можно отделаться, махнув рукой на это. На самом деле, когда каждый вдумается в нее, в эту общую истину, воспримет ее, как относящуюся только к нему одному, то она тут же превратится в непостижимую тайну для него: а почему так случилось со мною, чем я заслужил такую кару, где причина всего этого, коли я ничего не сделал такого, за что меня следовало лишиться всех радостей жизни?

И выходит, что каждый из нас есть тайна прежде всего для самого себя, и если он не понимает этого, то это объясняется отступлением человека от себя же самого, каким-то, я бы сказал, распылением своей личности. Поэзия Пушкина возвращает нам нас самих, очищает изначальные признаки каждого от наносных слоев, так сказать, от «всехности», если пользоваться выражением Достоевского.

5

В ссылку Пушкин отправлялся в самом веселом расположении духа. Так жаждал новой обстановки и новых обстоятельств жизни, которые дали бы наибольший простор его воле-

изъявлениям. Однако ссылка есть ссылка. К тому же она оказалась затяжной. Понятно, что жизнерадостность его со временем падала. К окружающей среде, особенно в Кишиневе, все более нарастал раздражение. Такое резкое было несоответствие между ним и новой для него средой. Там, в Петербурге, он был среди своих, хотя внутренне и большей частью чуждых ему людей. Здесь он чувствовал себя противоположным всему. А был все тот же. Нуждался по-прежнему в самых широких общениях. Результат их — конфликт за конфликтом, дуэль за дуэлью. Творчество развивалось в том же русле. Продуктивность гения его не слабела, напротив, возрастала. Все это дало повод к созданию легенды о «двух Пушкиных». Особенно ее развивали П. И. Бартенев в книге «Пушкин в Южной России» (1861) и П. В. Анненков в книге «Пушкин в Александровскую эпоху» (1874). Последний так пишет о Пушкине кишиневского периода (1820—1823):

«С самого начала Пушкин становится подвержен частым вспышкам неудержимого гнева, которые находили на него по поводу ничтожнейших случаев жизни, но особенно при малейшем подозрении, что на пути к осуществлению какой-либо, более или менее рискованной затеи встречается посторонний, мешающий человек. Самолюбие его делается болезненно чутким и раздражительным. Он достигает такого неумеренного представления о правах своей личности, о свободе, которая ей принадлежит, о чести, которую она обязана сохранять, что окружающие, даже при самом добром желании, не всегда могут приноровиться к этому кодексу. Столкновения с людьми умножаются. Чем труднее оказывается провести через все случаи жизни своевольную программу поведения, им же самим и придуманную для себя, тем требовательнее еще становится ее автор. Подозрительность его растет: он видит преступления против себя, против своих неотъемлемых прав в каждом сопротивлении, даже в обороне от его нападков и оскорбительных притязаний. В такие минуты он уже не выбирает слов, не взвешивает поступков, не думает о последствиях».

Анненков делает вывод о противоположности в кишиневский период личности Пушкина его поэзии. Пушкин как человек в то время будто превратился в заблудшего и только поэзией своей был спасен от окончательной гибели:

«Чистое творчество хранило и берегло лучшую часть его нравственной природы, не позволяло ей загубеть, составляло прикрытие его души, мешавшее ржавчине порока и страстей проникнуть до нее и разложить ее. Ему — чистому творчеству, обязан он был благороднейшими ощущениями и изящнейшими помыслами, которые одним своим появлением упрощают,

если не навсегда, то, по крайней мере, на все время беседы человека с самим собой — чудовищные софизмы, животные наклонности и дикие побуждения непосредственного чувства. Когда задачи чистого творчества стали разрастаться и умножаться перед глазами Пушкина, когда он все чаще начал относиться к жизни, как художник, — «демонический» период в его существовании кончился. Это произошло именно с половины 1823 года».

Внешне это убедительно, а на деле несостоятельно. Опровергнуть Анненкова ничего бы не стоило, противопоставив его мнению фактические данные из воспоминаний И. П. Липранди и П. И. Долгорукова, близко знавших Пушкина по Кишиневу. Сложность, однако, в том, что как раз на их свидетельства и опирается Анненков. Впрочем, главный козырь Анненкова — стихи Пушкина, в первую очередь такие, как «Поэт» и «...Вновь я посетил...». Приведу из последнего стихотворения не вошедшую в окончательный текст следующую строфу, как раз Анненковым впервые опубликованную:

В разны годы
Под вашу сень, Михайловские рощи,
Являлся я; когда вы в первый раз
Увидели меня, тогда я был
Веселым юношей, беспечно, жадно
Я приступал лишь только к жизни; годы
Промчались, и вы во мне прияли
Усталого пришельца; я еще
Был молод, но уже судьба и страсти
Меня борьбой неравной истомили.
Я зрел врага в бесстрашном судни,
Изменника — в товарище, пожавшем
Мне руку на пиру, — всяк предо мной
Казался мне изменник или враг.
Утрачена в бесплодных испытаньях
Была моя неопытная младость,
И бурные кипели в сердце чувства
И ненависть и грезы мести бледной.
Но здесь меня таинственным щитом
Святое провиденье осенило,
Поэзия, как ангел-утешитель,
Спасла меня, и я воскрес душой.

Казалось бы, спорить с Анненковым — спорить с самим Пушкиным, но это — плод теоретического недоразумения. Поэт обращается к поэзии, когда он как человек призывает себя к этому, и если он говорит о себе, что его поэзия спасла — под ее влиянием он «воскрес душой», так это означает только то, что и как человек он преодолел свои человеческие слабости,

а это и подняло его на уровень поэтического творчества. Сначала человек пришел на выручку поэту. Затем — поэт человеку. Свидетельства того же Долгорукова о человеческих слабостях Пушкина, при более внимательном отношении к ним, лишь подтверждают эту мысль.

Познакомившись они в январе 1822 года. Первая запись Долгорукова о Пушкине довольно путаная. Из нее видно и то, что Пушкин его крайне озадачил, и то, что не вызвал в нем особого расположения, хотя в то же время и поразил оригинальностью своей личности. Он понял дело так, что Пушкина отправили в ссылку с целью добиться от него осознания и исправления им своих «заблуждений», но что из этого ничего не получится из-за легкомыслия, свойственного Пушкину. Он будто «перестал писать стихи». Но этого мало — ведет себя на людях крайне неразумно: «. . . всегда готов у наместника, на улице, на площади всякому другому доказать, что тот подлец, кто не желает перемены правительства».

Подобными свидетельствами заполнена значительная часть дневника Долгорукова:

«Пушкин рассказал за столом о нравственности нашего века, отчего русские своего языка гнушаются, отчизне цены не знают, порочил невежество духовенства; говорил с жаром, но ничего нового не выпустил. Мы все слушали его со вниманием».

Перед приведенной записью описана драка двух болгар и реакция на нее собравшейся разнородной публики. Пушкин и тут не слился с массой. «Ему драка очень понравилась, и он сказал, что намерен учиться этому искусству».

Не ясно ли, что все приведенные записи из дневника Долгорукова подтверждают как раз обдуманность вызывающих поступков Пушкина: их назначение — заявить о своем полном пренебрежении к мерам правительства, направленным на его «перевоспитание».

Даже разные люди, оставаясь самими собою, способны находиться в согласии. А тут речь идет только о различных ракурсах одной и той же личности. С себя как с человека Пушкин выискивал за якобы недостаточно бережное отношение к своему делу. Себя же как поэта часто укоряет за воспевание предметов, будто этого недостойных. Первое доказывает стихотворение «Поэт», о чем уже достаточно говорилось здесь. Вторая мысль подтверждается особенно ярко стихотворением «В часы забав иль праздной скуки. . .». Здесь поэт предстает перед нами как постоянно отклоняющийся от предустановлений своего творческого дара, в чем он усматривает, однако, условие для новых и новых взлетов в своем творчестве. Гар-

монии нет без преодоления дисгармонии, особенно в таком искусстве, как поэзия. Вкладывая себя без остатка в поэзию свою, Пушкин предстает перед нами как человек судьбы.

А ведь судьба — это и мера творческих возможностей человеческой личности. Человек судьбы тот, кто проявляет себя в наибольшей степени, в ком порывы и взлеты преобладают над плавным и размеренным ходом событий своей личной жизни, или также участием и в общих человеческих деяниях. Кто мог еще написать о себе —

Бурной жизнью утомленный,
Равнодушно бури жду...?

А разве была бы пушкинская поэзия истинно пушкинской без этой бурной жизни Пушкина, как и без бесстрашного отношения к ней, таящей в себе непрестанные и грозные опасности? Между тем, где бури, там и неизбежные перехлестывания через край, не уклонение от опасностей, а, напротив, стремление к ним, при наличии хладнокровной власти над собою. Пушкину присуща органическая потребность во всем этом, одновременно — и как человеку и как поэту. Отсюда следует, что Пушкин как поэт не умеряет себя как человека, о чем с такой настойчивостью пишет в особенности Анненков, а только максимально выявляет самые возвышенные свои человеческие качества.

Кишиневский период в этом смысле особенно плодотворен в творческой деятельности Пушкина — его, пожалуй, можно сравнить разве лишь со знаменитой «болдинской осенью»: я имею в виду предельный автобиографизм произведений, относящихся к Кишиневу начала 1820-х годов и к Болдино осени 1830 года. В Кишиневе Пушкин написал ряд лирических шедевров, затем — «Кавказского пленника» и «Бахчисарайский фонтан», наконец первую главу «Евгения Онегина». Иначе сказать, в полной мере вошел в основное русло своего творчества. Чем стал для Пушкина Кишинев, о том с поразительной силой сказано во втором послании «Чаадаеву», написанном в 1821 году:

В уединении мой своенравный гений
Познал и тихий труд, и жажду размышлений.
Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать внимание долгих дум;
Ищу вознаградить в объятиях свободы
Мятежной младостью утраченные годы
И в просвещении стать с веком наравне.

Всякие попытки противопоставить Пушкина-поэта Пушкину-человеку, в какой бы то ни было период его духовного раз-

вития, решительно не имеют под собой никакой почвы. Если он и писал неоднократно, что поэзия была для него ангелом-утешителем и спасла его от бурь, кипевших в нем и будто разрывавших его на части, так это следует понимать не так, что поэт оберегал в нем впадающего в отчаяние и стоящего на краю гибели человека, а так, что поэзия являлась для него венцом всех гигантских усилий его ума и души; высшим обозначением его единственности, то есть автономности в мире, как и драматической согласованности с миром. Отсюда — и мир, двоящийся в его представлении, и он сам, двоящийся в представлении мира и самого себя.

Отсюда цельность всякого поэтического создания Пушкина. Он в нем предстает целиком и до конца таким, каков сейчас. Непрерывно меняясь, остается все тем же, и в этом величайшая сила его поэзии, единственной в мире, ни с чем другим не схожей, хотя и вобравшей все в себя; ей потому, собственно, и удается остаться все тою же, что ее лик всякий раз особенный, подтверждающий, что в ней вечно бьется неукротимая энергия обнаружить себя по-новому и представить мир как бы в ином виде.

Отдаваясь тому или иному чувству, Пушкин всего себя вкладывает в это чувство. И — никаких умозаключений о происходящем, как наносящем ущерб. Оттого текст его произведений, пожалуй, всех, без всякого исключения жанров, но, конечно, в особенности стихов, так монолитен, — как раз в силу присутствия в них как бы взаимоисключающих оттенков. Хотя бы такое стихотворение 1821 года:

Мой друг, забыты мной следы минувших лет
И младости моей мятежное течение.
Не спрашивай меня о том, чего уж нет,
Что было мне дано в печаль и в наслажденье,
Что я любил, что изменило мне.
Пускай я радости вкушаю не вполне;
Но ты, невинная! Ты рождена для счастья.
Беспечно верь ему, летучий миг лови:
Душа твоя жива для дружбы, для любви,
Для поцелуев сладострастья.

«Он» пишет «ей», своей возлюбленной, что хочет продолжения их любви, но все стихотворение построено на противопоставлении ее себе. Про себя Пушкин говорит, что для него все кончено: то, что ему было «дано в печаль и в наслажденье». Но если этого «уж нет», зачем же обращается к ней, умоляет ее любить его? Любовь-то ведь стала мучением для него? Да затем, что приемлет и такую любовь, — может быть, как раз такую. Однако ему необходимо взглянуть на их любовь и ее

глазами. И тут оказывается, что ее душа «жива для дружбы, для любви, для поцелуев сладострастья». «Он» и жаждет того, чтоб «она» осталась такой. Его, если так можно сказать, задача — сохранить любовь, познавшую всю горечь, в согласии с любовью, не знаящей мучений. А эта последняя заставляет «его» добиваться от «нее», чтобы «она» представляла «его» в прежнем виде. Иначе сказать, «он» уже и себя видит сразу и таким и этаким, и это его столь же страшит, сколь и радует, — при виде себя в двойном свете, — и потерявшего и сохраняющего веру в любовь, — он тем глубже проникает в природу своего чувства, одновременно мучительного и сладостного, тем более сладостного, чем более мучительного. «Ее» же «ему» хочется оставить в неведении относительно своей двойственности, очевидно, из-за боязни, что если «она» уравнивается с «ним», то это приведет к разрыву между ними. Очевидно, ему уже и чудится неизбежность такого разрыва, а отсюда следует такое окончание стихотворения —

Сегодня я люблю, сегодня счастлив я.

Я бы сказал, что отношение Пушкина к миру в известном смысле проблематично: если это «так», то почему не может быть «иначе», а если сразу и «так» и «не так», то как нам следует относиться к этому? Мир оказывается загадочным: то ли он «такой», то ли «этакий», то ли сразу и «такой» и «этакий»? И мы сами — каковы «мы»? И было ли «то» или «это», или нам только показалось, что оно было? И чего больше в «том» и в «этом» — радости или огорчения? Понимание мира как загадочного, однако, не уводит нас от углубления в него, но снова и снова возвращает к исходным позициям.

Тут встает вопрос о проблематичности вообще художественного творчества, в особенности реалистического. Наиболее показателен в этом смысле реализм Достоевского. Например, остается недоказанным, убил Свидригайлов свою жену или не убивал ее, как и то, совершил или не совершил он растления малолетней девочки. Здесь производится испытание человека мерою зла — до какой черты может он дойти в своем нравственном преступлении. У Пушкина также немало проблематичных фактов и событий. Например, — убила или не убивала Зарема Марию. Но тут дело не в нравственном испытании человеческой личности, а в мере свободы ее и контроля над собою. В состоянии аффекта Зарема способна была и убить Марию, — и в этом, в сущности, не было бы никакого преступления, ибо на то ведь он и аффект.

Следовательно, тайна пушкинского человека не в том, как это бывает у Достоевского, чтобы выяснить, что ему позволено

и что не-позволено, а в том, чего он захочет сейчас, а чего потом и как соединить одно с другим, — все это само по себе связывается в его натуре. Так, в стихотворении «Простишь ли мне ревнивые черты...» «он» так и не может понять, любит «она» его или нет, а что касается «ее», то «ей» будто нет никакого дела до характера своего чувства к нему. «Она» ведет себя как совершенно не любящая «его», а «он», все замечая и улавливая, тем не менее настаивает на своем — «Но я люблю». Понять «его» куда более труднее, чем «ее». Несмотря на «ее» совершенно недвусмысленное обращение с ним, «он» тем не менее мирится с этим. Что ж, «он» просит у нее унижительной любви для себя? Ни в коем случае. Не таков он, чтоб идти на это. Она как-то двоится в его глазах, представляется ему сразу и любящей и не любящей его, что и заставляет его произнести такие вот слова:

Мой милый друг, не мучь меня, молю:
Не знаешь ты, как сильно я люблю,
Не знаешь ты, как сильно я страдаю...

Истинная тайна человека, таким образом, заключается в невозможности достигнуть полной ясности, таков ли он сам, каким себя представляет, и еще более в том — такими ли являются самые близкие ему люди, какими они хотят предстать в его глазах.

Отсюда у человека — настороженность в отношении к людям. Нет, это не фраза:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей.

Вместе с тем Пушкин также полон иронического отношения к нашему двоению:

Туманский прав, когда так верно вас
Сравнил он с радугой живою:
Вы милы, как она, для глаз
И, как она, пременивы душою;
И с розой сходны вы, блеснувшей весной:
Вы так же, как она, пред нами
Цветете пышною красой
И так же колетесь, бог с вами.
Но более всего сравнение с ключом
Мне нравится — я рад ему сердечно:
Да чисты вы, как он и сердцем и умом,
И холодней его, конечно.
Сравненья прочие не столько хороши;
Поэт не виноват — сравненья неудобны.
Вы прелестью лица и прелестью души,
К несчастью, бесподобны.

(1824)

Это — аспект иронии нашего двойственного восприятия нас самих. Но есть и аспект трагического порядка, в чем убеждает нас в особенности такой шедевр пушкинской лирики, как «Не пой, красавица, при мне...», уже 1828 года:

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный.

Увы! напоминают мне
Твои жестокие напевы
И степь, и ночь — и при луне
Черты далекой, бедной девы.

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю;
Но ты поешь — и предо мной
Его я вновь воображаю.

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный.

Новая возлюбленная Пушкина в одном отношении заменила ему прежнюю, но в то же время, в еще большей степени, возбуждала тоску по прежней, напомнив ее своими «жестокими напевами». В результате прошедшее врывается в настоящее, по-своему беря верх над настоящим, придавая настоящему трагическое наполнение. Здесь есть и утрата, однако, по всей видимости, и обретение, скорее возводящее и утрату в степень обретения.

Без воспоминаний о том, что с нами было, мы являлись бы только незначительной частью самих себя, но, с другой стороны, отдаться целиком воспоминаниям не значит ли сделать из них мучителя и палача нашего?!

Ностальгический элемент неотъемлем от истинной поэзии. У Пушкина он чрезвычайно велик. И в целом в самом высоком смысле мажорен. Ощущение органичности и цельности собственной личности для него является могущественным импульсом оставаться таким, каким всегда был, — в настоящем быть на высоте прошедшего: «Я гимны прежние пою», «Сохраню ль к судьбе презренье?», «Каков я прежде был, таков и ныне я». Следовательно, на себя он прежде всего полагается. Следовательно, он человек поступка, равно и его герои, а его поэзия — песнь человеческой отваге. И отвага для него тем выше, чем несозвучнее обстоятельствам, в которых проявила себя. Вспомним странички из «Путешествия в Арзрум», посвя-

щенные Грибоедову. Грибоедов, сам сделав свою судьбу, отвергнул тот вариант судьбы, которую навязывали ему обстоятельства. Судьба — последняя мера для измерения личности человеческой, ее, так сказать, ценности для человечества.

Но случается так, что судьба великой личности предстает в превратном виде в восприятии ее современников. Вообще эпоха, к которой принадлежит великий человек, большей частью пристрастно судит о нем, как идущем наперекор обстоятельствам. Гений обычно не укладывается в рамки представлений о том, каким надлежит быть ему. Понятно, что иным выдающимся людям их время придает значение обратное тому, которое на деле принадлежит им.

Такая участь постигла знаменитого русского полководца Барклая-де-Толли, командовавшего русской армией в войне с Наполеоном в 1812 году, в первый ее период. Пушкин посвятил ему одно из пламенных своих созданий — стихотворение «Полководец» (1830). По возвышенности и благородству мысли, по силе требования справедливости в наших суждениях обо всем, что может случиться с нами, я думаю, это стихотворение занимает совершенно особенное место как в русской, так и во всей всемирной поэзии. Поэт признается, что в галерее портретов героев 1812 года один «влечет всех больше» его к себе, это именно портрет Барклая-де-Толли, и он обращается к нему с такими словами:

.. Всегда остановлюсь пред ним — и не свожу
С него моих очей. Чем долее гляжу,
Тем более томим я грустью тяжелой...

Погружаясь в судьбу Барклая, Пушкин ополчается не на кого-то, допустившего несправедливость по отношению к Барклаю, а на весь род человеческий, находя в самой природе его склонность к нанесению незаслуженных обид тому или иному из нас.

О люди! Жалкий род, достойный слез и смеха!
Жрецы минутного, поклонники успеха!
Как часто мимо вас проходит человек,
Над кем ругается слепой и буйный век,
Но чей высокий лик в грядущем поколенье
Поэта приведет в восторг и в умиленье!

Таким образом, к поэтическим героям Пушкин относит и лиц, несправедливо обиженных судьбой. Пушкин искал их, вероятно, как никто другой. Миссия, возложенная им на себя, характеризует его как беспредельно преданного святому призванию поэта, для которого дело справедливости — на первом

плане. Он даже, как мы помним, за Бирона вступался, хотя и не был прав в этом случае.

Итак, согласно Пушкину, судьба поэта — быть на страже судьбы всякого человека, вмешиваться в нее, уличая ее, коли она несправедлива, оказывать поддержку всякому, кому нанесит она свои удары. Это — равно и долг каждого из нас, дорожащего своей человечностью.

Отсюда — значимость и весомость в поэзии Пушкина поступка, мнения отдельного лица, умеющего ценить свои поступки и мнения. Вот два стихотворения Пушкина, датированные 1822-м и 1829-м годами.

Ф. Н. ГЛИНКЕ

Когда средь оргий жизни шумной
Меня постигнул остракизм,
Увидел я толпы безумной
Презренный, робкий эгоизм.
Без слез оставил я с досадой
Венки пиров и блеск Афин,
Но голос твой мне был отрадой,
Великодушный гражданин!
Пускай судьба определила
Гоненья грозные мне вновь,
Пускай мне дружба изменила,
Как изменила мне любовь,
В моем изгнание позабуду
Несправедливость их обид:
Они ничтожны — если буду
Тобой оправдан, Аристид.

Здесь Пушкин о себе пишет как о нуждающемся в человеке, принявшем его судьбу, как свою собственную, — не ниже.

В следующем, схожем с приведенным, стихотворении Пушкина он уже себя самого выставляет как защитника несправедливо обиженной петербургской знатью женщины (по предположению современных пушкинистов — А. Ф. Закревской):

Когда твои молодые лета
Позорит шумная молва,
И ты по приговору света
На честь утратила права;

Один среди толпы холодной
Твои страданья я делю
И за тебя мольбой бесплодной
Кумир бесчувственный молю:

Но свет... Жестоких осуждений
Не изменяет он своих:
Он не карает заблуждений,
Но тайны требует для них.

Достойны равного презренья
Его тщеславная любовь
И лицемерные гоненья:
К забвенью сердце приготовь;

Не пей мутительной отравы;
Оставь блестящий, душный круг;
Оставь безумные забавы:
Тебе один остался друг.

Хотя человек до конца может положиться лишь на самого себя, он непрестанно ищет поправки себе в другом или других, так как опирается на всеобщий человеческий опыт, а не только на личный. Это требует с его стороны доверия к другому или к другим. Между тем доверие — вещь щекотливая: если каждый из нас тайна для себя, то и самый близкий друг является удесятеренной тайной. Понятно, что в других и грозная опасность для нас, несмотря на то, что без них мы — не мы. При широчайшем, какое только возможно, общении с другими, Пушкин прошел через все искушения, к каким только может привести оно. Так появляется у него стихотворение «Коварность» (1824), противовес двум только что разобранным стихотворениям. Тема его — как дружба становится предательством. «Но если ты святую дружбы власть Употреблял на злобное гоненье. . .» Такой оборот дела в человеческих отношениях поэт выставляет тоже как заложенную в человеческой природе потенцию.

Пушкин безжалостно уличал и себя, когда мнилось ему, что и он может сблизиться с человеком, способным скомпрометировать его. Однажды он даже написал на себя эпиграмму, так сказать, авансом, — как гарантию:

Когда Потемкину в потемках
Я на Пречистенке найду,
То пусть с Булгариным в потомках
Меня поставят наряду.

Я не говорю, что Пушкин не шел ни на какие компромиссы. Шел, конечно, — однако, лишь в надежде, что это позволит ему тем рельефнее выставить свою бескомпромиссность.

Перед многозначностью поэзии Пушкина, как я уже писал, растерялись даже такие виднейшие пушкинисты, как П. В. Анненков и П. И. Бартенев, выдвинувшие теорию о «двух Пушкинных», совмещающихся в одном Пушкине. Что же касается современных пушкинистов, то они, сталкиваясь с усилением какой-либо ноты в поэзии Пушкина, как правило, усматривают в этом наступление нового периода в его творчестве и преодоление чего-то; что было прежде. На самом деле Пуш-

кин непрерывен, — он двигался вперед, ни от чего не отрекаясь, и, вводя новые мотивы в свою поэзию, совмещал их с прежними. В этом смысле Пушкин целостен, как ни один другой гениальный художник мира, и потому в их ряду — самый близкий людям. Углубляясь в Пушкина, мы углубляемся в себя. Говоря о себе, он говорит сразу обо всех нас вместе, как и о каждом в отдельности.

6

Поэзия Пушкина несет в себе и свою собственную историю, будучи прежде всего обусловленной личностью самого поэта, следовательно, и обусловив его судьбу. Говоря о судьбе, следовало хотя бы в самом общем виде определить, что мы понимаем под судьбою. В житейском смысле судьба — это как бы сверхличное предначертание всякому из нас всего того, из чего складывается наша жизнь, со всеми ее горестями и радостями, удачами и неудачами, счастьем и несчастьем. При таком понимании человеческой судьбы человек предстал бы перед нами главным образом как сотворенный судьбою, нежели как сотворивший ее. Но, конечно же, в действительности судьба нечто совсем иное. Она равно зависит от нас, как и мы от нее. Даже и тот, кто живет по закону «как бог на душу положит», — в той или иной мере участвует в созидании своей судьбы. В особенности же относится это к выдающимся людям. Все они — люди судьбы. О том не может быть спора. Речь о другом: одни из нас, а таких абсолютное большинство, преимущественно прилаживаются к судьбе, как к складывающимся обстоятельствам, и постоянно заняты, или сознательно, или, как правило, бессознательно, перестройкой себя применительно к ним; другие же, напротив, учитывая также изменения, происходящие в обстоятельствах, с тем большей решительностью настаивают на своих основных духовных качествах. Эти два типа отношения человека с судьбою своей наиболее ярко воплощены, соответственно, в Толстом и в Пушкине.

Толстой страшился судьбы. Избегал встреч с нею. Пытался обойти ее. Уже явно умирая, он надеялся как-то «обмануть ее», то есть смерть. Сколько бы он ни жил, он боялся преждевременной смерти, так как для достижения совершенства своего, к которому он стремился от начала своего самоосознания, ему бы все равно не хватило никакой жизни, сколько бы она ни длилась; ибо самосовершенствованию нет конца. Толстой создал удивительные картины смерти, однако самые впечатляющие из них — в виде самоубийства, как то случилось

с Анной Карениной, либо показывая умирание, как бы означающее призрачность земного бытия. Так преподнесена смерть князя Андрея.

Пушкин, в противоположность Толстому, занят не тем, каков будет итог жизни, а тем, чтобы как процесс она была достойна его. Он весь — в каждой минуте своего бытия, неизменно и бесконечно доверяясь себе и столь же безмерно выскливая с себя. Потому и смотрит на предстоящий ему путь «без боязни». Он, конечно, не напрашивается на беды и несчастья, но и не ставит перед собой задачи обойти их, уклониться от них, потому как они неотъемлемы от нашего бытия. Следовательно, идет бесстрашно навстречу всему, что неразлучно с нашим бытием. Так появляется в поэзии Пушкина тема конца, всякий раз преломляемая в самых мажорных тонах. И в самом деле, — мы движемся к себе, в смысле все большего овладения собою, лишь так или иначе приближаясь к своему концу. Тем самым отпадает минорное восприятие конца, освобождая место для мажорного отношения к нему.

Настроим же себя на этот лад. Начнем с «Телеги жизни» (1823), приведем ее полностью:

Хоть тяжело подчас в ней бремя,
Телега на ходу легка;
Ямщик лххой, седое время,
Везет, не слезет с облучка.

С утра садимся мы в телегу;
Мы рады голову сломать
И, презирая лень и негу,
Кричим: пошел! ..

Но в полдень нет уж той отваги;
Порастрясло нас, нам страшней
И косогоры и овраги;
Кричим: полегче, дуралей!

Катит по-прежнему телега;
Под вечер мы привыкли к ней
И, дремля, едем до ночлега —
А время гонит лошадей.

«Телега жизни» — не изначально пушкинская тема. Она возникла еще в античной мифологии. На ее основе написано стихотворение Гёте «Старому Кроносу» (т. е. Хроносу, богу времени). Гётевское стихотворение почти в три раза длиннее пушкинского. Пушкин удалил все подробности, уводящие в сторону от главной темы. Он не замалчивает того, сколь неприятна старость, однако, как мы только что видели, выразил все это в одном четверостишии.

Гёте же подробно расписывает старость, и, чувствуя страх перед нею, ищет утешение не в собственной натуре, а в чем-то надличном, значит, и отвлеченном, выражает надежду на при-
ятность загробной жизни:

Так! И живее в путь!
Видишь, солнце заходит...
Дуй же, дружище, в рог,
Мир сотрясай колымагой!
Чтоб Орк¹ услышал: мы едем!
Чтобы нас у ворот
Дружески встретил хозяин.

Гёте запрограммировал свою жизнь, потому он и озабочен осуществлением своих программных установлений, претендующих на то, что осуществление их приведет к изменению человека и мира в соответствии с их конечным назначением, а это в принципе невозможно, ибо и человек и мир бесконечны. Пушкин делает ставку не на человечество, идущее к своей конечной цели, а на человека, вносящего свою, ничем не заменимую долю в безграничность бытия. И всякий раз он решает всякую свою задачу, как усиленную для него одного, но тем более необходимую для всех. Для Пушкина, как и для всякого человека, нежелательны ни старость, ни смерть, но он слишком хорошо знаком с условиями игры, чтобы пасовать перед старостью или смертью. Он безмерно радовался всякому исполненному делу, которое лишь он один мог исполнить. Отсюда — «Ай-да Пушкин, ай-да сукин сын!». И он верил, что выполнит ему предназначенное: «бог не захочет, чтоб Годунов со мною уничтожился».

Полнота человеческого бытия — вот что такое Пушкин.

И в самом деле, только тот познает всю полноту радости земного бытия, кого не остановят никакие опасности в стремлении к ней. Вследствие этого теме человеческого бесстрашия у Пушкина сопутствует тема всех бед, какие только угрожают человеку на этой земле. С «Телегой жизни» в пушкинской поэзии, выражаясь в духе старого академического литературоведения, прямо корреспондируют «Дорожные жалобы», писанные семью годами позднее. Это — уже пушкинский шедевр.

Долго ль мне гулять на свете
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то карете,
То в телеге, то пешком?

Не в наследственной берлоге,
Не средь отческих могил,

¹ Орк — бог преисподней.

На большой мне, знать, дороге
Умереть господь сулил.

На камнях под копытом,
На горе под колесом,
Иль во рву, водой размытом,
Под разобранным мостом.

Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит,
Иль мне в лоб шлагбаум влепит
Неповоротный инвалид.

Иль в лесу под нож злодею
Попадуся в стороне,
Иль со скуки околею
Где-нибудь в карантине...

Пушкин отнюдь не повторяется, снова и снова обращаясь к одним и тем же темам, — он всякий раз поворачивает их в ином ракурсе. В элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», как и в «Дорожных жалобах», перед нами предстает человеческая судьба сразу в своей единственности и общезначимости, тем не менее в одном случае преимущественно в минорном тоне, а в другом преимущественно в иронически-мажорном. Совсем другим содержанием наполняется та же тема в элегии «Безумных лет угасшее веселье...»:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье,
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Здесь мы видим человека, созидającego свою собственную судьбу, а потому и благословляющего неизбежные страдания, связанные с ней, как оборотную сторону радостей и наслаждений. Такова уж наша человеческая природа. Всякие искания связаны с издержками, иначе, если бы не было издержек, мы бы не знали и находок. Еще в самой ранней юности Пушкин сказал, что «страдания есть смертного удел». Все это зало-

жено в самой природе человека, ищущего радостей и наслаждений, в сущности, на пути движения к своему смертному часу. В какой-то мере от самого человека зависит, сколь продолжительна будет его жизнь, а главное — сколь плодотворна, и прежде всего ради него самого, но как находящегося в единстве со всем человеческим родом. Если, по-своему, все отвечают за него, в том смысле, что, каковы они, таков и он, то и ему, в свою очередь, должно нести ответ за всех, ибо он оправдывает свое существование, лишь исполняя свое особое призвание среди них. Недаром даже по поводу своего собственного существования, при обладании почти немислимым дарованием, у Пушкина порою вырываются самые горькие строки, — например, такие:

26 мая 1828

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал? . .

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

Обычно об этом стихотворении, приуроченном Пушкиным к 29-й годовщине жизни своей, пишут, что оно пессимистично. Однако оптимистический взгляд на жизнь не есть гарантия преподнесения жизни в золотой чаше. Формально здесь мы сталкиваемся с противоречием исключительной силы: душа поэта наполнена страстью, ум же сомненьем взволнован, а при этом — «сердце пусто, празден ум». . . Ударная строка в стихотворении — «жизнь, зачем ты мне дана?». Силы безграничные, а приложить их не к чему, — вроде так получается. Но у кого хватит сил сделать такое признание, тот найдет и способ для применения их, Погружая нас в бездну души, поэт и возвышает нас над этой бездною как занятых самосозиданием с самым бесстрашным отношением к самосозиданию. И это вечная проблема, стоящая перед гениальным художником, в какое бы время он ни жил.

В гениальном творчестве нет места пессимизму, пока оно остается творчеством.

Человек принадлежит одновременно и своему времени, и вечности. Вне времени нет человека. Но его нет и без своеобразной тяжести со временем, — таким образом он достигает вечности. Перед искусством же стоит задача показать человека, каков он сейчас и каков он всегда. Потому оно, подобно человеку, вечно иное и вечно все то же. Художник в вечных исканиях своей особой точки зрения на мир и человека, при условии неперменного восприятия всего того, что было до него.

Общее для искусства всех времен и народов то, что оно познает мир, создавая свое подобие мира. Но в определенное время и у определенного народа искусство устанавливает свое особое отношение с миром. Величайшие художники, принадлежавшие любому народу и времени, всегда прокладывали новые пути в искусстве, соотнося между собою художественные достижения действительности у разных народов. Так, Гёте, задумываясь над этим вопросом, говорил:

«Немцам, в общем, мешают философские умозрения, которые часто придают их стилю отвлеченный, расплывчатый и напыщенный характер.

Англичане, как правило, пишут хорошо, так как это природные ораторы и практические дяди, стремящиеся к реальному.

Французы не меняют своему характеру также и в своем стиле. У них общительные натуры, и в качестве таковых они никогда не забывают о публике, к которой обращена их речь, — они стараются быть ясными, чтобы убедить своих читателей, и привлекательными, чтобы им понравиться».

Русские сами о себе сказали, кто они.

Великая русская литература, за каких-нибудь тридцать — сорок лет занявшая одно из первых мест среди старейших европейских литератур, складывалась, и самым интенсивным образом осваивая их опыт, но и неизбежно опираясь на традиции собственного национального духовного развития, где всегда играл особую роль подвиг выдающейся личности. Гениальные русские писатели, начиная с Пушкина, хотя это имело место и прежде, учась у европейских мастеров, становились и оппонентами их. Тут прежде всего следует указать на Пушкина, Гоголя, Толстого и Достоевского. Европа, вглядываясь в русскую литературу, сказочно возвышающуюся в духовном развитии человечества, была ошеломлена русским романом. В русском романе европейский читатель, привыкший к роману, начиная в особенности с XVIII столетия, разглядел что-то небывалое: в нем главенствующее место занял исповедальный элемент. Его герой преимущественно личность, а потом уже

тип. И это началось с Онегина, Герцену принадлежат следующие слова об Онегине:

«Это человек, который испытывает жизнь вплоть до самой смерти, чтобы увидеть, не лучше ли она жизни. Он все начинал, но ничего не доводил до конца; он тем больше размышлял, чем меньше делал, в двадцать лет он старик, а к старости он молодеет благодаря любви».

От Онегина ведут свою родословную все основные герои всех основных русских романов, — и Печорин, и Рудин, и Базаров, и Пьер Безухов, и Андрей Болконский, и Раскольников, и Иван Карамазов, и Райский, и даже Обломов. В Онегине — корень их всех. Однако Онегин и возвышается над всеми ими.

Недаром Герцен чувствовал родство таких людей, как он сам, не с Печориным, а с Онегиным.

«...Все мы в большей или меньшей степени Онегины, если только не предпочитаем быть чиновниками или помещиками».

«Все мы», — говорится у Герцена, но ведь такие люди, как Герцен, разумеется, были весьма редки, их всегда единицы как в его время, так и в последующие. И нет сомнения; уподобляя себя Онегину, Герцен имеет в виду не неспособность Онегина найти себе какое-либо дело в жизни, а то, как воспринимает он жизнь. Печорин тоже, конечно, не принадлежит к числу распространенных лиц, однако Лермонтов назвал его «героем нашего времени», подразумевая, безусловно, то, что время наложило на него решающий отпечаток, — недаром он имеет своего дублера в лице Грушницкого, хотя и представляющего собою карикатуру на Печорина. Подражать Онегину решительно невозможно, потому что в нем нет никакой системы поведения, тогда как Печорин широко пользуется ею. И потом: Пушкин называет Онегина своим «добрым приятелем». Лермонтов разве в шутку мог уподобить себя Печорину.

Словом, в каком-то смысле Онегин вполне человек своего круга, чего никак нельзя сказать о Печорине, демонстративно противопоставляющем себя своему кругу, но этим как-то вызывающим и сомнение в своей подлинной человечности, потому и потребовавшим поправки к себе в виде Максима Максимовича. Онегин ближе к Чацкому, чем к Печорину, недаром под конец романа и сопоставляет себя с Чацким. Однако, сколь бы ни злословило окружение Онегина насчет его странности, оно все-таки не решается отринуть его от себя и объявить сумасшедшим, как это случилось с Чацким. Когда кто-то наговорил Пушкину, что в лице Чацкого Грибоедов вывел Чаадаева, Пушкин был весьма огорчен. Но и потом, вчитавшись в комедию Грибоедова и по достоинству оценив ее, судя по всему, не пришел в восторг от Чацкого, иначе не сказал бы, что «Чац-

кий совсем не умный человек, но Грибоедов очень умен». И если Онегин, как сказано, уподобляет себя Чацкому, то лишь когда иронизирует над собою.

Таким образом, вырисовывается новая грань тайны гения Пушкина: человек у него тем в большей степени со всеми, чем более развито в нем сознание своей единственности. Изоляцией от других можно довести себя до опасного экспериментирования над собою, как это и случилось с Печориним, а также и с героями Достоевского, правда, совсем на другой лад, поскольку их самоиспытания порождены приобщением к общечеловеческим идеям, пускай и искаженным. Толстой тоже экспериментирует над человеком, решающим общезначимые задачи, но толстовский человек, в отличие от человека Достоевского, проверяет себя не сам по себе, а путем общения с другими. И тут он натывается как бы на непроницаемую стену. Другие отказываются понять толстовского героя. Он не находит с ними общего языка. В деле же своем он представляется им, по меньшей мере, чудачком, а то они сочтут его и сумасшедшим.

Так возникает у Толстого замысел повести «Записки сумасшедшего». Странные отношения сложились у их героя с окружающими его людьми. В конце концов ему удалось доказать, что он не сумасшедший. Но это означало для него только признание своей одинаковости с другими. А это было противно его природе. А потому для себя самого он настаивает на своем сумасшествии. Все это для того, чтобы отделиться от других. Человек остался один. А человеку не положено быть одному.

Читая «Записки сумасшедшего» Толстого, вспоминаем и одноименное произведение Гоголя, и «Кроткую» Достоевского, герой которой, после того как героиня выбросилась из окна, доведенная им до этого, кричит на весь мир: «Зачем мне теперь все ваши законы? Я отделяюсь».

У Пушкина тоже есть аномалии одиночества, но они совсем иного свойства. Это маньяки, вроде Барона из «Скупого рыцаря» или Германна из «Пиковой дамы». Они люди страсти, доведенной до абсурда. Страсть эта сжигает их в конце концов, но до времени дает им уверенность в том, что они заняты делом, так или иначе способным возвысить их в глазах других, а скорее, только в собственных глазах.

Суть пушкинского человека — в уходе в себя, обратной стороной чего является максимальное соединение с другими. Сильвио из «Выстрела» — загадочная личность, погруженная до предела в самое себя. Но когда он благороднейшим образом отомстил своему обидчику, то тем самым доказал, как важно

для него было таким путем выявить свое достойное место в ряду других.

В своей страсти к самовыявлению герои Пушкина ведут свое начало от него самого, ни в чем другом, большей частью, решительно несхожие с ним. И тут они, как и он, идут до последней черты бытия. Понятно, что их интересует та сфера нашей сущности, которая требует от нас наивысшей самоотдачи, вплоть до притяия конца своего как слияния с бесконечностью. И этой сферой является любовь, являющаяся высшим наслаждением нашим, почему она и требует от нас готовности заплатить за нее высшей для нас ценностью, то есть самой жизнью. О том — в стихотворении Пушкина «Разлука», написанном к окончанию Лицея:

В последний раз, в сени уединенья,
Мои стихам внимают наш пенат.
Лицейской жизни милый брат,
Дело с тобой последние мгновенья.
Прошли лета соединенья;
Разорван он, наш верный круг.
Прости! Храпимый небом,
Не разлучайся, милый друг,
С свободой и Фебом!
Узнай любовь, неведомую мне,
Любовь надежд, восторгов, упоенья:
И дни твои полетом сновиденья
Да пролетят в счастливой тишине!
Прости! Где б ни был я: в огне ли смертной битвы,
При мирных ли брегах родимого ручья,
Святому братству верен я.
И пусть (услышит ли судьба мои молитвы?),
Пусть будут счастливы все, все твои друзья!

Какая поистине сверхдоброжелательность! Причем преисполненная искренности, вплоть до самоотречения и самопожертвования. А все это исходит из отношения к творчеству как к полнейшей самоотдаче. И нужно оно людям, если осуществляется только ради людей. Между тем непреклонный закон творчества Пушкина — писать только для себя. Может показаться, что мы попали в заколдованный круг. Но так может показаться только при внешнем отношении к Пушкину, да и вообще скорее если руководствоваться принципами формальной логики. Пушкин же чуждался в творчестве формально-логической последовательности. Последовательность в искусстве, в буквальном смысле, убивает искусство, призванное преподносить человека и жизнь в движении к сущности.

Поэзия не просто умение или даже мастерство, потому как умением является лишь сумма навыков, а мастерством лишь умение превзойти умение, стало быть, открывать новые спо-

события умения. Нет, суть поэзии (понимая под поэзией вообще искусство) в даре поэта так воплотить свой талант, чтобы раствориться в нем без остатка, чего можно достигнуть лишь вместе с тем возбуждая свое недоверие к своему дару. Когда это так, тебя будет преследовать сомнение в надобности людям всего тобою сделанного. У кого так получается, тот не может не усомниться не только, вернее, не столько в подлинности жизни своей, сколько в том, так ли уж необходима она ему.

7

Автономность личности означает не отъединение ее от других людей, как может показаться на первый взгляд, а как раз наибольшую слитность с ними. Такова идея жизни и творчества Пушкина. Но не ясно ли, что тот, кто избрал такой способ поведения, тем самым приговорил себя к особому вниманию других людей. Таков Пушкин. Уже в лицейские годы он чем более стремился быть вместе со всеми, безусловно добиваясь этого, тем отчетливее и глубже сознавал себя одиноким. В Петербурге, сразу по выходе из Лицея, невероятно расширив круг своих знакомств, он еще более настойчиво погружался в самого себя с целью как можно острее чувствовать свою независимость от кого бы то ни было. Решение царя о высылке его из Петербурга обрадовало, а не огорчило его. Он писал Вяземскому в апреле 1820 года о том, как душен для него, поэта, Петербург, с какой жадностью рвется он в края иные. Правда, его высылали только на юг России, а не куда-нибудь в Сибирь или на Соловки, при этом даже не высылали в буквальном смысле, а формально переводили как чиновника департамента иностранных дел в другое место. Мера наказания его за распространение вольнолюбивых стихов, по ходатайству разного рода влиятельных лиц, расположенных к нему, была, как видим, чрезвычайно смягчена. Тем не менее образ его жизни круто менялся. Он ехал в неизвестные края. И не мог не сознавать, что встретится с разного рода неожиданностями и будет предоставлен только самому себе. Лишится всякого заступничества, к которому, что там ни говори, он уже привык. Старшие друзья, они же и заступники, боялись за его дальнейшую судьбу. Ведь ему шел только 21-й год. А характер у него был взрывчатый, неуживчивый, устремленный к обособленности, при постоянном поиске новых и новых знакомств.

На юг Пушкин отправлялся уже вполне осознавшим свою поэтическую гениальность и свое особое предназначение в истории русской литературы, а шире — в духовном развитии своего

народа и в судьбах своего отечества. По дороге на юг находился он в самом веселом расположении духа, словно предчувствуя, что на юге завяжется главный узел его творческой судьбы. Так оно и случилось.

Южная ссылка Пушкина продолжалась 4 года, с июня 1820-го по июль 1824 года. Сначала он служил в Кишиневе под начальством генерала И. Н. Инзова, весьма к нему расположенного. Потом в Одессе, под началом графа М. С. Воронцова, отношения с которым почти сразу приняли весьма острый, можно сказать, враждебный характер. И это являлось для Пушкина величайшим испытанием, в котором проявилась вся мощь и непреклонность его характера. Углубляясь в осознание этого конфликта, Пушкин заодно углублялся в осознание назначения своего гения. Так, в июле 1824 года он пишет

* А. И. Тургеневу:

«Воронцов — вандал, придворный хам и мелкий эгоист. Он видел во мне коллежского секретаря, а я, признаюсь, думаю о себе что-то другое».

Письма Пушкина к А. И. Казначееву, управителю канцелярии Воронцова, представляют уже как бы целую жизненную и поэтическую позицию Пушкина. Через Казначеева, весьма расположенного к нему, Пушкин добивался от Воронцова отставки по службе. И когда Казначеев посоветовал Пушкину не делать этого, Пушкин был весьма огорчен этим. И в новом письме к нему писал, что его призвание — не служба по дипломатической или какой-нибудь иной части, а литература.

«Поскольку мои литературные занятия дают мне больше денег, вполне естественно пожертвовать им моими служебными обязанностями и т. д. Вы говорите мне о покровительстве и о дружбе. Это две вещи несовместимые. Я не могу, да и не хочу притязать на дружбу графа Воронцова, еще менее на его покровительство: по-моему, ничто так не бесчестит, как покровительство, а я слишком уважаю этого человека, чтобы желать унизиться перед ним. На этот счет у меня свои демократические предрассудки, вполне стоящие предрассудков аристократической гордости.

Я устал быть в зависимости от хорошего или дурного пищеварения того или другого начальника, мне наскучило, что в моем отечестве ко мне относятся с меньшим уважением, чем к любому юнцу-англичанину, явившемуся щеголять среди нас своей тупостью и своей тарабарщиной.

Единственно, чего я жажду — это независимости (слово неважное, да сама вещь хороша); с помощью мужества и упорства я в конце концов добьюсь ее. Я уже поборол в себе отвращение к тому, чтобы писать стихи и продавать их, дабы суще-

ствовать на это, — самый трудный шаг сделан. Если я еще пишу по вольной прихоти вдохновения, то, написав стихи, я уже смотрю на них только как на товар по столько-то за штуку. — Не могу понять ужаса своих друзей (не очень-то знаю, кто они — эти мои друзья).

Несомненно, граф Воронцов, человек неглупый, сумеет обвинить меня в глазах света: победа очень лестная, которую я позволю ему полностью насладиться, ибо я столь же мало забочусь о мнении света, как о брани и восторгах наших журналистов».

Не будь этого письма, едва ли появился бы «Разговор книгопродавца с поэтом», написанный два месяца спустя после высылки Пушкина из Одессы. Но приведенное письмо — прямое следствие опыта, приобретенного Пушкиным в ссылке. Вся поэзия Пушкина держится на его личном опыте, который возрастал с невероятной быстротой в годы его ссылки, приобретая самые различные формы. Пушкину ли не было дано знать это?! Если так, не приходится сомневаться, что он шел на обострение всякого конфликта с людьми, располагавшими возможностями оказать на него хотя бы только то или иное давление. Вступая с ними в конфликт, Пушкин, как правило, шел на риск, что он осознал, видимо, еще в лицейские годы, но, конечно же, в полной мере уяснил значение этой стороны дела, столкнувшись с Воронцовым. Потому вторая натура Пушкина — не только неизменная готовность вступить в схватку с любой бедой, настигшей его, но также и склонность к предчувствию беды. Всякий день и всякий час ожидал он для себя какнх-либо новых ударов судьбы, однако тем более воспитывал в себе способность не страшиться их, относиться к ним как к материалу своего творчества.

Дух недоброжелательства всегда витал вокруг Пушкина.

В июле 1824 года, перед высылкой Пушкина из Одессы, в Петербурге разнесся слух о его самоубийстве, и слух этот муссировался не только в кругах, враждебных Пушкину, но и в кругу друзей, людей, расположенных к нему. Среди них — братья А. Я. и К. Я. Булгаковы, первый из которых был московским, а второй петербургским почтовым директором.

К. Я. Булгаков познакомился с Пушкиным в марте 1820 года, еще до отъезда его на юг, а потом, во время пребывания поэта на юге, принимал в его судьбе известное участие. Что касается А. Я. Булгакова, Пушкин завязал знакомство с ним много позже, уже находясь в ссылке в Михайловском. Они сблизились, чему свидетельство, в частности, письмо А. Я. Булгакова брату, написанное под впечатлением от услышанного

в чтении Пушкина «Бориса Годунова»: «Он шагает по-шекспировски...»

Уже зная, кто таков Пушкин, эти почти друзья Пушкина так бесстрастно злословили насчет Пушкина перед его высылкой из Одессы. Петербургский брат сообщал московскому, что до него дошел слух о самоубийстве Пушкина, но что он не поверил в него. От московского брата последовал такой ответ:

«Вяземский не думает, чтобы известие о смерти Пушкина было справедливо. Он имеет свежее письмо от жены. Она ему не пишет ничего, а только говорит о ссоре Пушкина с Воронцовым и обвиняет забубенную молодую голову стихотворческую. И подлинно, чего ожидать от того, кто не сумел ужиться с таким начальником, как Воронцов? Он, кажется, писал вздоры на его счет в Петербург, а Воронцов за это платил ласкою и добром, дал ему какую-то комиссию по саранче, а он, чем повиноваться, подал в отставку». И отсюда — такой приговор Пушкину:

«Он, может быть, душу свою погубит, но тело — никогда».

Мы, я думаю, вправе предположить, что Пушкин догадывался, а то и знал, какие толки, неприятные слухи распространяются о нем. И если с кем делился огорчениями, так разве что с Дельвигом. Тот тоже часто задумывался о своей судьбе, но, в противоположность Пушкину, решил ни в чем не прекословить ей, что видно из его стихотворения, появившегося в 1827 году, то есть за четыре года до смерти:

В судьбу я верю с юных лет,
Ее внушениям покорный,
Не забывал я эпосет,
Наряда юности задорной,
Но увлечен был мыслью вздорной,
Мне объявившей: ты поэт.

Всегда в пути моем тяжелом
Судьба мне спутницей была,
Она мне душу отвела
В приюте дружества веселом,

Где вас узнал я, где ясней
Моя душа заговорила
И блеск Гиmeneвых свечей
Пророчественно полюбила.

Так при уходе зимних дней,
Как солнце взглянет взором вешним,
Весна, певница в крае здешнем,
Пленяет песнею своей.

Стихотворением «19 октября», написанным двумя годами раньше, Пушкин будто полемизирует с дельвиговским представлением о судьбе:

Свой дар как жизнь я тратил без вниманья,
Ты гений свой воспитывал в тиши.

То есть тогда как Дельвиг только поэт, как внушила ему судьба его, в Пушкине поэт неотделим от человека, и к своему делу относится он как к жизни, одновременно и живя, и творя.

Да, так пересекается личная судьба Пушкина с творческой. Так формируется его гений, овладевающий и овладевший всеми поэтическими жанрами для выражения своей сущности. Впрочем, потребность в них возникает у него с самого начала его творческого пути. И сохраняется до конца дней. Так, еще в 1815 году у Пушкина появляется замысел поэмы «Тень Фонвизина», и он частично осуществляет его, сатирически изображая безрадостное положение на русском Парнасе. Пятнадцатилетнему Пушкину уже есть дело и до всей русской литературы, потому что и в эти годы он не мыслил осуществления своего дара без оценочного отношения к ней. Ибо природа его дара — в постоянном рассмотрении, каков он есть, и так ли, как положено, относится он к нему. Отсюда и внимание к чужим дарованиям, в особенности к тому, как обращаются с ними их носители. Получается, что заботой Пушкина сразу стала и забота обо всей русской литературе.

Пушкин, сказавший о себе, что пишет «для себя», тем самым обозначил исходную тему своей поэзии — это он сам. Прежде всего он и строит самого себя в своей поэзии, чего бы ни касался в ней, а он касался в ней всего, что касается человека, человека же касается все, что существует на этом свете. Сверх этого у Пушкина — никаких требований к своей поэзии. Потому она и чужда всякой метафизике. Самоконтроль — в числе главенствующих мотивов его поэзии. Отсюда — влечение к поэтическим декларациям. В них он всякий раз тот же, хотя тем в большей степени другой. Вслушиваясь и вглядываясь в себя, в свое назначение, он вслушивается и вглядывается в целый мир, принадлежа целому миру, значит, и сознавая возможность реализовать себя в мире. Его лирика поэтому таит в себе возможности перерастания в поэму, которая, однако, удерживает в себе свойства лирического стихотворения, поскольку в лирике поэт преломляет мир в себе, в поэме же — себя в мире. Естественно, мы не можем отдать предпочтения ни одному из этих жанров. Как поэма «Цыганы», в смысле проникновения ее в мир Пушкина, не заменит шестью

месяцами позже написанного стихотворения «Под небом голубым страны своей родной...», так и названное стихотворение не заменит названную поэму.

Конечно же, поэма дает больше материала для суждений и заключений о личности и судьбе Пушкина, значит, и о его поэзии. «Руслан и Людмила» — первая завершенная поэма Пушкина, и хотя гениальность ее несомненна, тем не менее она не включает в себе сколько-нибудь распространенных автобиографических характеристик. И я думаю, что лучше всего начать с «Кавказского пленника». Как бы прологом к «Кавказскому пленнику» является стихотворение «Погасло дневное светило...», где Пушкин назвал себя «искателем новых впечатлений». Однако новые впечатления скорее обогащают здесь поэта, чем изменяют его. И на юге Пушкин — все тот же Пушкин. Но это вовсе не значит, что в нем не произошло никаких изменений, — их только надо понимать в том смысле, что они еще больше сделали его самим собою. И если поэт сопоставляет себя как бы прежнего с собою как бы обновившимся, то не для того, чтобы сказать, что стал иным, другим, а для того, чтобы подтвердить, каких усилий стоит ему быть на уровне самого себя. Пересматривая себя прежнего, находя недостатки в себе прежнем, вовсе не перекладывает он на кого-то вину за это, а прежде всего сводит счеты с самим же собою. Легко представить, во что ему обходится все это. Тут самообличения обращаются в самовозвышения, как и последние в первые, и, пересекаясь между собой, образуют суть пушкинской поэзии.

Решительно таков герой «Кавказского пленника», в чем-то подобный самому его создателю. Весьма интересно, что образ его воссоздается то автором, то самим героем.

Автору необходимо как сходство, так и несходство с героем. Воспроизводя себя в том или ином герое, Пушкин вглядывается через его голову в свой будущий путь:

В Россию дальный путь ведет,
В страну, где пламенную младость
Он гордо начал без забот;
Где первую познал он радость,
Где много милого любил,
Где обнял грозное страданье,
Где бурной жизнью погубил
Надежду, радость и желанье,
И лучших дней воспоминанье
В увядшем сердце заключил.

Эта характеристика героя «Кавказского пленника» будто составлена из стихов Пушкина, писанных им в Петербурге перед самой ссылкой его на юг. Взять хотя бы послание к

В. В. Энгельгардту, начинающееся строкой «Я ускользнул от Эскулапа...». Пушкин просит своего приятеля, чтоб тот избавил его —

От суеты столицы праздной,
От хладных престелей Невы,
От вредной сплетницы молвы,
От скуки, столь разнообразной...

Это писано еще в 1819 году, за год до ссылки, потом неоднократно воспроизводилось. И вошло, в слегка измененном виде, в характеристику пленника. Автобиографическая подкладка его несомненна. В «Путешествии в Арзрум» (1829) Пушкин вспоминает, что на Кавказе ему попался в руки какой-то список «Кавказского пленника» и он обнаружил в нем стихи, близкие его сердцу. Это ли не доказательство, что в первой же южной поэме Пушкин выразил и собственные устойчивые настроения. Вместе с тем он неоднократно отмежевался от пленника, утверждал, что не списывал его с самого себя. Конечно, не списывал в буквальном смысле, что не мешало ему, создавая его образ, думать и о себе, и о своей фактической судьбе. Вообще для Пушкина так характерно — в любом изображаемом лице уловить и черты сходства его со всеми другими людьми (стало быть, и с самим собою), и черты единственности этого лица.

Будущий пленник черкесов отправлялся на юг с великими надеждами на изменения в своей судьбе. Как это может совершиться, он не задумывается. Надеется на перерождение, вернее, возрождение себя лишь одним разрывом с окружающей средой, пагубной для него. Мечта его о свободе абстрактна и утопична.

Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.

Вместо ожидаемой свободы, о характере которой он не имел никакого понятия, герой Пушкина попадает в плен к черкесам. Здесь началось для него главное. Он увидел мир, противоположный тому, из которого бежал. В этом мире много было привлекательного для него. Это — естественность и простота. Однако, наряду с этим, и кровавая жестокость. Встает вопрос о выборе между двумя мирами. Происходит сравнение одного с другим.

Пушкин не отвечал на вопрос, какой вывод сделал герой его из наблюдений над жизнью черкесов. Пушкину вообще

чуждо навязывание своим героям окончательных выводов. А в данном случае это и опасно было: одобрение пленником образа жизни черкесов означало бы для него и согласие с ним, на что пленник никак не мог пойти; роль же судьбы над черкесами пленнику совершенно не подходила, так как означала бы, что он жестоко ошибся в своих расчетах, уехав из столицы на Кавказ.

Словно чтобы избавиться от бесплодных размышлений, герой поэмы заводит роман с черкешенкой, который и превращался для него в проблему выбора. В результате основной мерой человечности пленника становится любовь, как это большей частью и получалось у Пушкина, в особенности в молодые годы его. Роман с черкешенкой у пленника не вышел. Он отверг ее беззаветную любовь. Ну что ж — это характерный для Пушкина поворот дела. А тут он, если прямо сказать, и был истинно спасительным для него.

Пленник, по крайней мере, искренен, отвергая любовные притязания черкешенки. Но этим губит ее жизнь. Оправдание себе находит лишь в том, что и свою жизнь ставит под самый тяжелый удар судьбы.

«Не плачь: и я гоним судьбою,
И муки сердца испытал.
Нет, я не знал любви взаимной,
Любил один, страдал один;
И гасну я, как пламень дымный,
Забывтый средь пустых долин;
Умру вдали брегов желанных;
Мне будет гробом эта степь;
Здесь на костях моих изгнанных
Заржавит тягостная цепь...»

Говорят, пленник оттолкнул черкешенку выдуманной безответной любовью. Надо полагать, это так и есть. Вопрос в том, для чего ему нужен был такой самообман. Нет сомнения, чтобы усилить восприятие себя как страдальца. Если так, а это несомненно так, он выдумал безответную любовь и для себя, а не только для черкешенки. Более того, прежде всего для себя. Таким образом, побег на Кавказ, дав ему радость от новых впечатлений, чрезвычайно углубил в нем ощущение своего одиночества в этом мире. Значит, и сознание того, какие непреодолимые трудности стоят перед людьми его толка в их поисках самих себя, одновременно возбуждая и жажду этих поисков.

«Кавказский пленник» имел огромный успех, что легко понять: герой поэмы поразил читателей широтой своей души, отвагой, с какой кинулся в дальние края, чтобы добиться цели

стать самим собою, пренебрегая какими бы то ни было опасностями. А что цель не была достигнута, не имело особого значения: обретенные цели — вещь, мало сказать, куда более трудная, чем порыв к ней, но при этом и чрезмерно опасная, ибо еще неизвестно, чем обернется обретенная цель. Неудивительно, что фрагментарность поэмы, незаконченность ее сюжетных ходов в общем не имели значения для ее оценки. Внимание лучших людей России того времени Пушкин привлек этой поэмой как певец новых, свобододлюбивых веяний, начавшихся в русском обществе. Перед Пушкиным открывался величественный путь для открытий, благословляющих возвышенные умы и души на заманчивые и опаснейшие подвиги. Он представлял их как людей с увлекательными биографиями, в то же время и с трагическими судьбами.

При всем успехе «Кавказского пленника», эта поэма навлекла на Пушкина и немало укоров. Я остановлюсь на двух главных, наиболее четко сформулированных Вяземским. Один тот, что Пушкин показал своего героя бессердечным человеком, оставшимся равнодушным к гибели черкешенки, которая освободила его из плена. Вот ответ Пушкина на этот упрек в письме к Вяземскому от 6 февраля 1823 года:

«Ты говоришь, душа моя, что он сукни сын за то, что не горюет о черкешенке, но 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. Другим досадно, что пленник не кинулся в реку вытаскивать мою черкешенку — да, сунься-ка; я плавал в кавказских реках, — тут утонешь сам, а ни черта не сыщешь; мой пленник умный человек, рассудительный, он не влюблен в черкешенку — он прав, что не утопился».

Удивительная характеристика Пушкиным одного из любимых своих героев: пленник оценил подвиг черкешенки, но жертвовать жизнью ради нее не захотел, ибо не любил ее, вернее не вправе был полюбить, предписав себе какое-то иное призвание. Потому ему ни к чему было умирать из-за черкешенки, ибо этой смертью он только бы доказал, что у него не было никакой общезначимой цели. Он же еще был уверен, что она есть у него и что он с радостью умрет за нее. Короче, пленник — человек, преданный определенной цели.

Вяземский скорбел по поводу того, будто в конце поэмы Пушкин сбился на неверный тон, восславив русские войска. Уже в наше время появилась статья Г. П. Федотова о Пушкине под характерным названием «Певец империи и свободы». Пушкин, однако, воспевал не завоевательскую политику ца-

ризма, но укрепление мощи русского государства, которое оказалось бы способным выстоять против всяческих покушений на его суверенность, а перед духовным взором Пушкина всегда стоял жестокий урок, который вынесла Россия из войны с Наполеоном; кроме того, Пушкин был озабочен и тем, как Россия уладит свои отношения с малыми народами и народностями, расположенными на ее окраинах, да и как сложатся судьбы самих этих народов, большей частью весьма воинственных. Пушкин сразу обо всем этом задумался, как только оказался на Кавказе.

В «Путешествии в Арзрум» Пушкин более пространно касается этой темы. Все его рассуждения проникнуты высокой гуманностью, в союзе русского народа с малыми кавказскими народами усматривает он залог, таящий богатейшие возможности для нас и для них. Пока что, продолжает он, для черкесов «убийство — простое телодвижение». Для них было два выхода: сближение либо с Турцией, либо с Россией. Но только Россия, с высокими идеалами нравственности, свойственными русскому народу, способна была смягчить и облагородить их нравы, как и привить стремление к высшим идеалам, выработанным за многие века своего шествия по пути всечеловеческого развития.

Ядро содержания сюжета «Кавказского пленника» — роман пленника с черкешенкой. Этот роман — новое слово Пушкина в освещении им темы любви: обычно Пушкин преподносил тему эту так, что победу оставлял за «нею», а тут оставил за «ним» — и тем самым возложил на «него» обязательство выявить себя в каком-то новом ракурсе. Но тут была неясность.

Естественно, что Пушкин не был удовлетворен героем «Кавказского пленника» как характером. Действительно, характер пленника остался во многом невыявленным, а между тем обозначился как исходный для всех последующих характеров Пушкина. И прежде всего для Онегина. Но между «Кавказским пленником» и «Евгением Онегиным» образовалась переходная стадия в виде «Братьев разбойников» и «Бахчисарайского фонтана». Обе эти поэмы, являясь для Пушкина как бы отходом в сторону от наметившейся в «Кавказском пленнике» генеральной темы, на самом деле вели в глубь ее.

По поводу «Братьев разбойников» Вяземский шуточно писал А. И. Тургеневу (1823, 31 мая), что надо быть благодарным Пушкину «и за то, что он не отнимает у нас, бедных заключенных, надежду плавать и в кандалах». Иными словами, идея свободы, столь решительно, хотя и столь неопределенно сформулированная «Кавказским пленником», в обновленном

виде выступила и в «Братьях разбойниках», — эта поэма явилась, может быть, первой заявкой на «Капитанскую дочку». Что же касается «Бахчисарайского фонтана», казалось бы поэмы преимущественно экзотического характера, Пушкин утверждал ею в своем гении не менее существенные черты: это предрасположение к созданию образа идеальной героини, ибо образ Марии — может быть, важнейший шаг на пути к образу Татьяны Лариной, а вместе — и углубление, какого, вероятно, не было ни у кого из гениальных поэтов мира, в заложенные в человеческой природе потайные силы для сохранения либо восстановления своего человеческого достоинства. Без этого нет и веры в человека, а вера в человека начинается с веры в себя, причем и с сомнения в себе, ибо вера есть не что иное, как постоянное преодоление сомнений, что и образует судьбу, судьба же тем сильнее дает о себе знать, чем отчетливее она выявлена в конфликте с другими судьбами.

Гирей сам бы не мог определить свою суть, решительно неподвластную ему, несмотря на то, что обладает безграничной властью над всем окружающим.

Что движет гордою душою?
Какою мыслью занят он?
На Русь ли вновь идет войною,
Несет ли Польше свой закон,
Горит ли местию кровавой,
Открыл ли в войске заговор,
Страшится ли народов гор,
Иль козней Генуи лукавой?

Поди отгадай, какая тайна скрыта в глубине его души. Однако постепенно мы подбираемся к ней. Оказывается, от бранной славы уже устала его «грозная рука». В гареме царит «порядок вечный», и у него не может быть никакого беспокойства на сей счет. Вообще вопрос об отношении к нему женщин, в гареме или за пределами гарема, совершенно не занимает его.

Ему известен женский нрав;
Он испытал, сколь он лукав
И на свободе и в неволе:
Взор нежный, слез упрек немой
Не властны над его душой;
Он им уже не верит боле.

Тут слышатся отзвуки настроений самого Пушкина. Так и в «Бахчисарайском фонтане» прокрадывается автобиографический элемент.

Что общего между Пушкиным и Гиреем, а между тем Пушкин так сочувствует Гирею!! Их сближает то, что и у того и у другого сердце разрывается от любви и ненависти. Пушкин находит свое, человеческое и в Гирее: в конце концов Гирею становится противной любовь его рабыни. Однако и в гареме, этом царстве наслаждений, Гирей избирательно относится к рабыням, отдав предпочтение перед всеми одной Зареме. Но, видимо, любовь такое чувство, что теряет всякую ценность без страданий за него. Появление Марии в гареме окончательно убеждает в этом Гирея. Увидев ее, он преобразился. Почувствовал свое бессилие, обладая правом всевластия.

Что ж полон грусти ум Гирея?
Чубук в руках его потух;
Недвижим, и дохнуть не смея,
У двери знака ждет звиух.

Встает задумчивый властитель,
Пред ним дверь настезь. Молча он
Идет в заветную обитель
Еще недавно милых жен.

И вдруг в его честь раздается сладостная «Татарская песня»:

«Дарует небо человеку
Замену слез и частых бед:
Блажен факир, узревший Мекку
На старости печальных лет...»

Однако первенству Заремы в гареме внезапно наступил конец. И этому причина — появление в гареме Марии, девушки княжеского происхождения, захваченной в плен при набеги Гирея на Польшу. Гирей влюбился в Марию, можно сказать, с первого взгляда. Образовался сложный конфликт — безнадежная влюбленность Гирея в Марию, отчаянная попытка Заремы не поступиться Гиреем, значит, и ненависть к Марии; возвысившаяся над этой схваткой Мария, нашедшая убежище в своей духовной исключительности. Смертельный исход конфликта был предreshен столкновением трех несовместимых человеческих судеб. Оказалось, однако, что в этих судьбах, каждая из которых враждебна двум другим, содержалось и немало общего, человеческого. Превратностям судьбы открывалось здесь большое поле для своего проявления. А Пушкину как раз то и требовалось.

Зарема грузинка, в прошлом христианка. И хотя, казалось, она в полном смысле дитя гарема, подспудно в ней теплились черты, унаследованные от родителей-христиан. Поэтому она

любила Гирея не только как рабыня, а и как женщина, не лишенная дара свободного обращения со своим чувством. И оно пробудилось в ней, как только узнала, что Гирей разлюбил ее. Из этого, впрочем, следует, что и над самим Гиреем правило, которым он руководствовался в отношении к женщинам, не имело полной власти. И в нем также теплились начала человеческие.

Какой же силой привлекла к себе Гирея Марня, эта тихая девушка, замкнувшаяся в своей душе, как в келье? На этот вопрос нельзя иначе ответить, как только так: силою своего духа! Вот, оказывается, сила, против которой ничто не устоит. Зарема умоляет Марню вернуть ей Гирея, у Марни не было другой возможности сделать это, как только и самой стать его наложницей, одновременно с Заремой. Но ведь это решительно противоречило просьбе самой Заремы, не говоря уже о Марни, для которой смерть была бы предпочтительней подобной участи. В конце концов обе они умирают. О том, как умерла Зарема, сказано прямо:

.. Давно грузинки нет; сна
Гарема стражами немymi
В пучину вод опущена.
В ту ночь, как умерла княжна,
Свершилось и ее страданье.

Напротив, смерть Марии тайной покрыва:

Промчались дни; Марни нет.
Мгновенно спрота почила.
Она давно желанный свет,
Как новый ангел, озарила.
Но что же в гроб ее свело?
Тоска ль неволи безнадежной,
Болезнь, или другое зло? ..
Кто знает? ..

Что помешало Пушкину ответить на этот вопрос? Не думаю, что им руководило соображение заинтриговать читателя. Пушкин часто оставлял судьбы своих героев незавершенными либо в исходе своем затуманенными. Проще всего сказать: закончилось так-то. А вдруг — совсем иначе? Зарема грозила Марии кинжалом. А вдруг она не пустила в ход кинжала, да и какой смысл ей было убивать Марню, — ведь нетрудно было догадаться, что будет с нею в случае смерти Марии. Наконец, она не могла не убедиться, что Марню — запугать смертью. Впрочем, не исключено, что и убила ее, подчинившись странности женской логики. Опять-таки: заколов Марню, она тут же должна была и себя заколоть, не дожидаясь, пока ее настигнет

куда более страшная смерть. И еще одно обстоятельство: заклиная Марию вернуть ей Гирея, Зарема сознается, что они с нею одной веры, то есть христианки:

... (хоть я для Алкорана,
Между невольницами хана,
Забыла веру прежних дней;
Но вера матери моей
Была твоя)...

То есть Зарема — вероотступница. Однако ж, угрожая Марии кинжалом, она вспомнила о первоначальной вере своей, да, кстати, и о матери-христианке. Словом, Зарема сразу и осуждает и реабилитирует себя.

В обрисовке Пушкина и Гирей не может не вызвать к себе нашего участия, даже и сострадания. Смерть Марии поначалу было вернула Гирея к его истокам. Он снова чинил кроваво-жадные походы в соседние страны, опустошая «огнем войны» «села мирные России». Однако нового военного запала Гирею хватило ненадолго. Оставив прежние свои кровавые забавы, вернувшись в свою Тавриду, воздвиг он памятник на могиле Марии в виде фонтана, смешав в нем знаки магометанской и христианской религии. Что ж, Гирей остался верен и Марии и Зареме? «Как знать?» — скажем мы вслед за Пушкиным.

Чью тень, о други, видел я?
Скажите мне: чей образ нежный
Тогда преследовал меня
Неотразимый, неизбежный?
Марии ль чистая душа
Являлась мне, или Зарема
Носилась, ревностью дыша,
Средь опустелого гарема?

Гирей дорог Пушкину как человек страсти, поскольку страсть в своем чистом виде бескорытна, он дорог сердцу поэта как человек, оказавшийся способным беспредельно отдаться чистой и возвышенной любви к Марии. Что же касается героинь, то отношение Пушкина к ним противоречиво: по ходу сюжета он безоговорочно отдает предпочтение Марии, идеализируя ее, проникнутую духовностью. Но кончается поэма едва ли не предпочтением, оказанным Зареме перед Марией. У Пушкина все это выглядит так, что Мария, как идеал, остается неприкосновенна. Тем не менее поэт не представлял своей бурной молодости, а в это время она еще продолжалась, без встреч с женщинами, подобными Зареме.

Вернемся снова к «Кавказскому пленнику».

В «Путешествии в Арзрум» Пушкин пишет о том, как ему в руки попался «измаранный список „Кавказского пленника“», и «он перечел его с большим удовольствием. Все это слабо, молодо, неполно; но многое угадано и выражено верно».

Угадывать в данном контексте означает предвидеть. Если так, а это действительно так, то Пушкин понимает «Кавказского пленника» как содержащего в себе предначертания долголетнего пути автора. Оно так и было: «Кавказский пленник» — ближайший подступ к «Евгению Онегину».

Замысел «Онегина» не сразу определился. Вначале он представлялся автору как сатирическое произведение. И это неудивительно, потому что роман был задуман в ссылке, и автор, намереваясь воплотить свои настроения в главного героя, не мог находиться в благодушном состоянии духа. Погружение же его в глубины своей души и ума не могло не отвести в сторону сатирических установок, ибо, как ни велик был разлад его с современностью, не менее велика была его любовь к России, на воссоздание образа которой претендовал он в своем романе в соответствии с универсальностью своего гения.

«Цыганы» — очевидная параллель к «Онегину», назревшая потребность высказать то, чего он не хотел высказывать в «Онегине», ибо тогда бы он впал в противоречие с замыслом «Онегина»: В частности, сатирическое начало романа в стихах, как он впервые намечался, явно ушло в «Цыганы», где Пушкин, вложивший очень важную частицу себя в образ Алеко, действительно захлебывается желчью, что так ярко выражено в ответе Алеко Земфире, спросившей его, не жалеет ли он «о том, что бросил навсегда?» —

О чем жалеть? Когда б ты знала,
Когда бы ты воображала
Неволю душных городов!
Там люди, в кучах за оградой,
Не дышат утренней прохладой,
Ни вешним запахом лугов;
Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
И просят денег да цепей.

Но это — лишь привходящая тема. Суть дела в трагически безвыходной ситуации, в которой оказался Алеко. И недаром как поэтическое создание «Цыганы» стоят в одном ряду с «Каменным гостем» или «Моцартом и Сальери». В высшей степени интересно признание Толстого в дневниковой записи от 9 июля 1854 года:

«В Пушкине же меня поразили «Цыганы», которых, странно, я не понимал до сих пор».

Запись сделана Толстым за восемь лет до написания «Казачков», в которых невозможно не почувствовать огромного влияния «Цыган». Это сказывается в расстановке основных героев обонх произведений: старый цыган — дядя Ерощка, Земфира — Марьяна, Алеко — Оленин. Хотя, как это само собой разумеется, основные духовные устанювки у Пушкина и Толстого принципиально различны: Алеко жаждет независимости от чего бы то ни было, путь к чему видит в слиянии с первобытными нравами цыган, Оленин тоже считает для себя спасением опрощение и уравниение с казаками, с их трудовой жизнью. Того и другого постигает неудача. Но между тем как Оленин, отвергнутый казаками, все-таки сохраняет уверенность в правильности идеи самосовершенствования, Алеко убеждается, что «от судеб защиты нет». Крах героя Толстого — лишь этап на его жизненном пути. Крах же героя Пушкина — полное осознание вообще трагического положения человека в этом мире. Для Оленина казачья станица, отвергнувшая его, тем не менее остается идеалом. Для Алеко — в цыганском таборе человек так же не свободен, как и там, откуда он бежал, как и вообще в целом мире. Оленин, как бы там ни было, верит в некую идею как в средство своего спасения, Алеко доверяет лишь одной натуре своей, и больше — ничему.

Поэма «Цыганы» до предела наполнена контрастным смыслом человеческого бытия. Рассказы старого цыгана о судьбе Овидия, имевшего «песен дивный дар и голос, шуму вод подобный», но при этом решительно неприспособленного к самостоятельному существованию, —

И слаб и робок был, как дети;
Чужие люди за него
Зверей и рыб ловили в сети... —

верх поэтического совершенства. Конец Овидия потрясает своим трагизмом:

Он ждал: придет ли избавление.
И всё несчастный тосковал,
Бродя по берегам Дуная,
Да горьки слезы проливал,
Свой дальний город вспоминая,
И завещал он, умирая,
Чтобы на юг перенесли
Его тоскующие кости,
И смертью — чуждой сей земли
Не успокоенные гости!

Рассказу старого цыгана об Овидии не уступает его рассказ о самом себе, об измене Мариулы, оставившей его с Земфирой, бывшей еще малюткой. Затем — наставления насчет того, как понимают любовь и относятся к любви в их цыганском мире.

Это — линия старого цыгана. Алеко, внимательно выслушивая его проникновеннейшие и мудрейшие признания и суждения, как правило, возражает ему. На рассказ об Овидии он так реагирует:

Так вот судьба твоих сынов,
О Рим, о громкая держава!..
Певец любви, певец богов,
Скажи мне, что такое слава?
Могильный гул, хвалебный глас,
Из рода в роды звук бегущий?
Или под сенью дымной кущи
Цыгана дикого рассказ?

Это уже глобальный подход к вопросу о месте поэзии в мире, как и о судьбе поэта.

Против слов Старика о Мариуле, покинувшей его и маленькую дочь и, несмотря на это, оставленной им без всякого преследования, Алеко категорически протестует:

Я не таков. Нет, я, не споря,
От прав моих не откажусь!

Иным Алеко и не мог быть. Потому что он — личность, которая просто невозможна без осознания своих прав. Личное начало есть, конечно, и в Старике, ибо после того как его так безжалостно покинула Мариула, ему сделались «противны все девы мира». Однако при всем том законы хоровой жизни взяли верх над ним, и он, подчинившись им, поступился своей личностью. В этом поэтичность его.

Напротив, вся поэтичность Алеко в его неуступчивости. Потому цыганская жизнь и предстала для него во всей своей прелести, недоступной для самих цыган, воспринимающих ее как естественную норму. Алеко же поначалу отнесся к ней как к эдему, ибо нескованность личности никакими обязательствами предстала перед ним как всею его жизнью выстраданный идеал. Через Алеко, уподобленного «птичке-божней», мы и приближаемся к этому идеалу.

Если Алеко, вступая в цыганский мир только с идиллической стороны, не заметил его трагической подкладки, то цыгане знали о ней, но пренебрегали ею, ибо в их личном начале отсутствовали такие слагаемые, как гордость и сострадание. А о том говорит история старого цыгана и Мариулы. Полюбив

другого и оставив ради него мужа и малютку-девочку, Мариула даже и не задумывалась над тем, что ожидает их. В свою очередь, старый цыган, смертельно обиженный Мариулой, ничего не сделал, чтобы защитить «свои права». Надо полагать, он бы никому и не рассказал о своей беде, если бы не встретился с Алеко, пришельцем из другого мира. Но именно потому, что Алеко, враждебный всему человеческому в человеке, оказался в мире, где человек пользуется правом поступать, как ему вздумается, невзирая на то, во что это ему обходится, в «Цыганах» до предела обнажается вообще трагический смысл отношения человека с миром. Эта сторона пушкинской поэзии, впервые с предельной глубиной выраженная в «Цыганах», так и остается не до конца постигнутой нами, хотя в заключительной строфе поэмы выражена с ясностью, какая только возможна:

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны! . .
И под изданными шатрами
Живут мучительные сны,
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

Человеку не уйти от поединка со своей собственной судьбою, если он хочет выявить в себе заложенные ею же, судьбой, возможности, — такова мера человека в пушкинской поэзии, и этим определяются все другие ее качества.

8

В сравнении с другими великими русскими писателями, из которых ни одного не упрекнешь в щегольстве словом, Пушкин тем не менее поражает исключительным подбором и расстановкой слов, когда одно никак не может быть заменено другим или поставлено на место другого. Чрезвычайно метко сказала о Пушкине Анна Ахматова, назвав его автором незаменимых слов. Эту особенность мастерства Пушкина, удивляющего не только нас, русских, но также и иностранцев, что показывает, в частности, пример Мериме, переводившего иные пушкинские стихи на латынь, как более экономный язык (в сравнении с французским), великолепно разъяснил однажды Тургенев:

«Пушкин во всех обстоятельствах идет прямо к делу без уверток и околичностей . . . по испанскому выражению, смело хватается быка за рога».

Отсюда простота Пушкина, при ближайшем рассмотрении оказывающаяся и великой загадочностью. Всякий раз приступая прямо к делу, Пушкин и исполняет его с безграничным совершенством, досконально зная, в чем суть этого дела. Следовательно, всегда говорит по существу, отчего и проникает в истинные глубины того, о чем ведет речь. Этим объясняется его безупречное обращение со своим дарованием. Значит, он в каждом случае и нов, и все тот же. В этом — цельность Пушкина. Эта цельность означает и устремление к одному и тому же: «Цель поэзии — поэзия».

По поводу пушкинских «Цыган» Мериме, отталкивавшийся от них в работе над «Кармен», писал:

«Нельзя из этой поэмы выкинуть ни одного стиха, ни одного слова; каждое на своем месте, имеет свое назначение, а между тем все кажется так просто, так естественно, а искусство проявляется именно в совершенном отсутствии всяких украшений». И далее: «Простота сюжета, умелый выбор деталей, удивительная сдержанность (*sobriété*) выполнения. Невозможно по-французски дать представление о сжатости (*concision*) его стихов».

Чуждый всяким отвлеченностям, Пушкин тем не менее неотступно углублялся в законы своего творчества. Но в творчестве же, а не в рассуждениях, посвященных творчеству.

В «Музе» поэт провозглашает законом для себя исполнение повелений одной только музыки. В «Пророке», писанном шестью годами позже, возводит ее в ранг самого господа бога. Какая неслыханная дерзость со стороны поэта вступить в прямые сношения с самим богом. Впрочем, он не принял перед ним никаких непрременных новых обязательств, а только придал прежним своим обязательствам тот вид, что исходит из окончательной инстанции. Будто в параллель «Пророку» Пушкиным написано стихотворение «Ты богоматерь, нет сомненья...», где правам бога земного, являющегося богом красоты, отдается предпочтение перед правами бога небесного...

Пока Пушкин продолжал писать, продолжались и его поиски новых и новых определений того, что же представляет собою путь поэта в этом мире.

Откликаясь на все происшедшее и происходящее, Пушкин опирался на весь опыт всемирной поэзии, да и всей человеческой культуры вообще. И в этом смысле он — ученик всех поэтов мира, так или иначе затронувший в своем творчестве общечеловеческие проблемы в их цельности. И первая из них — назначение поэзии.

Поэт по лире вдохновенной
Рукой рассеянной бряцал.

Он пел — а хладный и надменный
Кругом народ непосвященный
Ему бессмысленно внимал.

«Поэт и толпа»

Спор идет о том, с кем конфликтует Поэт, ибо противной стороной выставляет он то «народ», а то «чернь». По-разному решался этот вопрос различными исследователями Пушкина в разное время. Сейчас общепринятой точкой зрения является та, согласно которой под «народом» и «чернью» Пушкин подразумевает великосветские столичные круги, столь ему ненавистные. Не стоит, однако, забывать, что его собственная жизнь была тесно связана с ними. Однако не в этом суть дела. Она — в верности Пушкина самому себе. Пушкин, я бы сказал, тем более всегда один и тот же, чем решительнее отделяет всякий очередной свой лик от всех предшествующих ликов своих. Так, в стихотворении «Поэту» он только поэт, не признающий никаких и ничьих прав над собою, кроме права, возложенного на него его дарованием. И тем совершеннее в своем деле, чем бескомпромисснее относится к своему делу. Он постоянен, будучи бесконечно преданным творчеству, а творчество в том и состоит, чтобы всякий раз быть тем же и как бы совсем иным. В «Из Пиндемонти» мы видим Пушкина, отрешившегося от каких бы то ни было обязательств, кроме принятых им самим пред собою, — но уже сразу и как поэтом и как человеком. Рядом с этим обязательством бледнеют и теряют свое значение все остальные. Из того, однако, не следует, что их вообще можно зачеркнуть. Нет, ни в коем случае, — такой вывод оказался бы в решительном противоречии с пушкинской художественной системой. В стихотворении «Из Пиндемонти» Пушкин только провозглашает, в чем состоит первейшее, изначальное назначение поэзии, и этим определяет, каковы ее обязательства перед человеком. А разве в самом деле где-нибудь и когда-нибудь поэзия могла «мешать царям друг с другом воевать»? Что же касается «чуткой цензуры», она вовсе не была безразлична Пушкину, и он достаточно повоевал с нею, а если в данном, особом случае махнул на нее рукой, то сделал это для того, чтобы показать, что, и воюя с нею, поэт остался поэтом.

Кого-то могут смутить такие гордые слова поэта:

Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно?

Но кто посмеет сказать, что, отклоняя зависимость и от народа, и от царя, Пушкин ставит знак равенства между царем и народом? Тут дело в другом, — для него вообще нет такой

зависимости, которую признал бы он обязательной. В принципе он не согласен ни с какой зависимостью. Даже если бы она исходила и от него самого. Он пишет по вдохновению, а не по заказу. А вдохновение художника — высшая человечность. Значит, не народ диктует поэту, что тот должен писать, но поэт, когда пишет, руководимый вдохновением, дает людям именно то, в чем они более всего нуждаются, открывая им их же самих.

Сказав это, я хочу вернуться к стихотворению «Поэт и толпа»: слово «народ» употребляется в этом стихотворении в буквальном, а не в иносказательном значении. Если поэт не пишет в расчете угодить народу, это вовсе не означает, что для него безразлично отношение к нему народа. Он только против угодничества кому бы то ни было, и тут как раз сходится с народом, потому что народ изначально непримирим к угодничеству.

Лишь адресуясь к себе, принимая себя за первого своего читателя, поэт может надеяться на то, что и всем другим людям, дорожающим своим человеческим званием, придется он по душе. Отсюда такой вызов поэзии, приноравливающейся к чьим-либо вкусам, делающей ставку на получение одобрения со стороны тех, кому она окажется полезной:

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

Это — как гром среди ясного неба. Подобного гимна богу поэзии, я думаю, не знает вся история мировой поэзии. Даже Гоголь, сам состоящий из неожиданностей, был поражен этим неожиданным гимном во славу творчества, и настолько поражен, что, процитировав его, так и не мог высказать даже предположения, какая идея заключена в нем. Если же сказал что-то, то только в том смысле, что Пушкин будто отказывает своей поэзии в каком-либо влиянии на общество.

Между тем Пушкин говорит только о непринужденности поэзии и о красоте ее формы. Поэзия лишь тогда в наибольшей степени действительна, когда обладает этими качествами. В противном случае она — лишь вспомогательное средство в других сферах духовных деяний, часто даже не равное им.

Более чем полуторазековая история пушкинской поэзии доказала правоту ее решающей установки — оставаться всюду поэзией. Именно неизменно оставаясь ею, она становится неизмеримо более необходима людям (во всяком случае, говорящим на языке Пушкина), чем какая-либо другая поэзия.

Тут его великая тайна для нас, та непрекаемая мощь его гения, с которой проникает он в загадку человеческого бытия. Приобщаясь к ней, мы приобщаемся к самому сокровенному, что заключено в нас и без чего мы бы не были собой.

Тайна эта потому и неотразима, что до конца неразгадываема, одновременно и мучительна. При этом сама ее мучительность сладостна, как нескончаемое погружение в наше бытие, — вечно то же и вечно иное. На этом нескончаемом пути Пушкину приходится создавать все новые и новые шедевры, — чем прекраснее, тем загадочнее.

Tel l'étais autrefois et tel je suis encor.¹

Каков я прежде был, таков и ныне я:
Беспечный, влюбчивый. Вы знаете, друзья,
Могу ль на красоту взирать без умиления,
Без робкой нежности и тайного волнения.
Уж мало ли любовь играла в жизни мной?
Уж мало ль бился я, как ястреб молодой,
В обманчивых сетях, раскинутых Кипридой,
А не исправленный стократною обидой,
Я новым идолам несу мои мольбы. . .

В самом деле, — что может быть более прекрасным в человеке, чем его способность утолять свою жажду в идеале, пускай и не достигая идеала?! А если бы идеал был достигнут окончательно, то что оставалось бы делать нам? Человек сам себе цель, ибо нет у него желания достигнуть чего-то, что подчинило бы его себе. А раз так, он живет, поскольку устремлен вперед, значит и цель его истинная всегда впереди. Отсюда формула Пушкина — «Я новым идолам несу мои мольбы». Но раз всякий «идол» лишь этап на его пути, он и приобретает в глазах его некую двойственность. В самом деле, не о том ли говорит стихотворение 1827 года «Ек. Н. Ушаковой»:

Когда бывало в старину
Являлся дух иль привиденье,
То прогоняло сатану
Простое это изреченье:
«Аминь, аминь, рассыпья!» В наши дни
Гораздо менее бесов и привидений;
Бог ведает, куда девались они.
Но ты, мой злой иль добрый гений,
Когда я вижу пред собой
Твой профиль, и глаза, и кудри золотые,
Когда я слышу голос твой
И речи резвые, живые —
Я очарован, я горю
И содрогаюсь пред тобою,
И сердцу, полному мечтою,
«Аминь, аминь, рассыпья!» — говорю.

¹ Таков я был когда-то, таков я и теперь (фр.).

Поэт уже заранее, не изжив еще своего чувства, знает, что оно будет изжито. Тем не менее не в состоянии отказаться от него. А зачем отказываться хотя бы только от любования прекрасным, пускай и самого кратковременного, если без приобщения к прекрасному буквально опустошается жизнь наша. Но ведь прекрасное надо еще уметь разглядеть, а разглядев, найти слова, чтоб выразить свое отношение к прекрасному.

Поэзия как раз в том и состоит, чтобы всюду находить поэзию. И тут проза совершенно никнет перед нею. Пушкин же и объяснил нам, почему так случается, в стихотворении 1828 года:

Увы! Язык любви болтливой,
Язык и темный и простой,
Свою прозой нерадивой
Тебе докучен, ангел мой.
Но сладок уху милой девы
Честолюбивый Аполлон.
Ей милы мерные напевы,
Ей сладок рифмы гордый звон.
Тебя страшит любви признание,
Письмо любви ты разорвешь,
Но стихотворное посланье
С улыбкой нежно прочтешь.
Благословен же будь отныне
Судьбою вверенный мне дар.
Доселе в жизненной пустыне,
Во мне питая сердца жар,
Мне навлекал одно гоненье,
Иль клевету, иль заточенье,
И редко хладную хвалу.

Казалось бы, пустяковая тема — объясняться в любви предпочтительнее стихами, потому что прозаическое признание не интересно молодой особе, к тому же пользующейся успехом, стихи же она непременно прочтет. И это — уже выгода для поэта: раз нежное создание прочтет стихотворное любовное объяснение, то и заинтересуется тем, кто написал его. Но ведь это относится не к какой-либо одной нежной душе, и не к одним только поэтам, а буквально ко всем.

Несмотря на незаконченность в смысле обработки стихотворения «Увы! Язык любви болтливой...», оно относится к числу программнейших стихотворений Пушкина. Может, это как раз и помешало Пушкину, в лучшем случае скептически относившемуся к программности, окончательно обработать его.

Пушкин — сам себе программа, и, не нуждаясь ни в какой другой, он, думая о своем творчестве, обращался к изображению себя же самого, а не к отвлеченному формулированию

какой-либо отвлеченной программы. Сам же он — нескончаем и непредвидим в своей же думе о себе. Завершенности в нем не могло быть в принципе, несогласованность различных утверждений была заранее санкционированной. Но понятно и другое: преданный мгновению, при отношении к опыту одинаково уважительном и скептическом, Пушкин в каждом мгновении предстает как олицетворение в самом себе всего исторического опыта. Для него опыт не существует как что-то, что заключает в себе некие повеления, исполнение которых было бы для него обязательным. Его опыт всегда с ним, но как предоставляющий свободу поступать в соответствии с данным мгновением. В самохарактеристиках Пушкина утверждения «уж я не тот» и «я тот же все» имеют совершенно одинаковую для него силу, и одно немислимо без другого и неотделимо от него. Довольно часто он как бы отходит от чего-то, бывшего для него столь важным, в сторону, а на деле — тем настойчивее обнаруживает постоянство свое. А все потому, что свой художественный опыт он воспринимает с чисто человеческой точки зрения. Как там ни говори о человеке, первейшая и главнейшая обязанность человека оставаться всегда человеком. Исходная точка: человеческая природа вечно обнаруживает в себе свое несовершенство, но тем обязательнее для человека отстаивать верность своему человеческому назначению. Значит — непрестанно спрашивать с себя, проявлять непримиримость к своему несовершенству. Без постоянного ощущения своего несовершенства мы бы прекратили всякие размышления о необходимости его преодоления. Истинно совершенен тот, кто вечно занят освобождением от несовершенства. Вот как раз таким был Пушкин. Вместе с тем, именно как следствие этого, возрастало в нем недовольство собою. Отсюда и разные акценты в его поэтических декларациях, как и в характеристиках собственной личности. Так, в послании «Дельвигу» (1821) он сожалеет об охлаждении к музе своей по причине увлечения идеей свободы. Он пишет, что позабыл свои обеты, принятые перед музой, ибо «одна свобода мой кумир». Но ведь о своей преданности свободе он писал и четыремя («Вольность»), и двумя («Деревня») годами раньше.

Новая обстановка, в которой оказался Пушкин, заставляет его заново всмотреться в свой поэтический гений. Он идет на встречу новым поэтическим побуждениям, пытаясь установить и их природу, и то, как они относятся к прежним его поэтическим увлечениям. Окончательная ясность здесь недостижима.

Да ведь Пушкин никогда особенно не дорожил непрерываемыми установками. В стихотворении «Из письма к Гнедичу»,

написанном буквально вслед за посланием к Дельвигу, Пушкин предстает перед нами будто в совершенно ином виде:

Всё тот же я — как был и прежде;
С поклоном не хожу к невежде,
С Орловым спорю, мало пью,
Октавию¹ — в слепой надежде —
Молебнов лести не пою.
И дружбе легкие посланья
Пишу без строгого старанья. . .

На первый взгляд, Пушкин занят даже не столько самим собою, сколько своими поэтическими средствами, в действительности же в стихах, посвященных непосредственно стихам, на первый план выступает эпоха в ее характернейших чертах, да и как могло быть иначе, если он говорит здесь о способах своего отношения к миру, а тем самым выставляет мир этот в определенном свете.

Среди стихов Пушкина периода южной ссылки на одном из первых мест послание «Чаадаеву», также 1821 года. Оно делится на две части. В первой — автохарактеристика до ссылки, во второй — каким он стал в ссылке. Я приведу их в обратном порядке с некоторыми сокращениями.

В уединении мой своенравный гений
Познал и тихий труд, и жажду размышлений.
Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать вниманье долгих дум;
Ищу вознаградить в объятиях свободы
Мятежной младостью утраченные годы
И в просвещении стать с веком наравне.

А теперь автохарактеристика Пушкина, каким он был прежде:

Врагу стеснительных условий и оков,
Не трудно было мне отвыкнуть от пиров,
Где праздный ум блещит, тогда как сердце дремлет,
И правду пылкую приличий хлад объемлет.

Я бы назвал это стихотворение исповедью Пушкина. Нечего говорить, что в исповеди требуется проникновение исповедующегося в сокровенные тайны своей души. Пушкин так и поступает. В результате покаянность оборачивается обличением, поскольку исповедующийся рассказывает о том, какие соблазны пришлось преодолевать, чтобы удерживаться на высоте своего призвания.

¹ Александру I. — Б. Б.

Вообще в стихах этого периода Пушкин достигает как бы некоего предела во владении всеми возможными поэтическими средствами. Каждый раз он будто весь без остатка отдается данному состоянию своей души, что и влечет за собой подходящую только для этого случая форму. Во всяком стихотворении он как бы весь высказывается, всякое стихотворение как бы заключает в себе самую сокровенную тайну его души, и у нас создается впечатление, что им сказано о себе решающее и последнее слово. Разве иное какое-либо чувство испытываем мы, читая, например, стихотворение «Я пережил свои желанья...»? Между тем кому не придет в голову мысль, что человек, обладающий даром так выразить свое душевное состояние, когда каждый воспринимает его слова, будто они относятся именно к нему, способен подняться над любым своим состоянием, в том числе и самым тяжким. Суть дела здесь в том, что, отодвигая от себя нечто пережитое, ставшее тягостным для него, Пушкин одновременно скрыто, а то и открыто любуется тем, от чего хочет освободиться, — ведь это он пережил, так неужели в пережитом не было ничего такого, с чем бы ему жаль было расстаться? И вот он одно и то же свое состояние выражает в двух, одновременно написанных, таких разных и так схожих между собою стихотворениях, как «Я пережил свои желанья...» и «Мне вас не жаль, года весны моей...». Первое я приводил уже, приведу и второе:

Мне вас не жаль, года весны моей,
Протекшие в мечтах любви напрасной, —
Мне вас не жаль, о тайнства ночей,
Воспетые цевницей сладострастной:

Мне вас не жаль, неверные друзья,
Венки пиров и чаши круговые, —
Мне вас не жаль, изменницы молодые, —
Задумчивый, забав чуждаюсь я.

Но где же вы, минуты умиления,
Младых надежд, сердечной тишины?
Где прежний жар и слезы вдохновенья? ..
Придите вновь, года моей весны!

Открещиваясь от своей ранней молодости, якобы беспечной — а ведь Пушкину в это время всего 22 года, — Пушкин тут же молит судьбу, чтобы та вернула ему ее, его раннюю молодость.

В результате каждое творение Пушкина, как бы берущее всю его жизнь в целом, разумеется в известном ракурсе, оказывается максимально взвешенным, одновременно и как лично ему необходимое и как общезначимое. А чтобы оно отвечало

тому и другому требованию, поэту приходится задумываться не о смысле человеческой жизни вообще, что станет столь характерным для его крупнейших последователей, прежде всего в лице Гоголя, Достоевского и Толстого, но о том, оправдываешь ли ты сам свое личное существование, возложив на себя бремя, соответствующее твоему личному, совершенно особенному контакту с общим человеческим бытием. Отсюда сознание своей особой ответственности перед самим же собою, тем самым и перед всеми нами. Здесь же причина бесконечных заверений, с которыми Пушкин обращался к друзьям, в неизменной, пожизненной верности им.

Конечно, можно объяснить жажду дружбы у юного Пушкина суровостью детства его, тем, что неуютно было ему в родном доме, горестными воспоминаниями и неласковостью к нему его родителей. Лицей заменил ему родной дом. В этом есть своя правда. Но все же не в ней главное. Шли годы, а воспоминания о Лицее не ослабевали у Пушкина. Скорее — возрастали. Чем дальше в прошлое уходил Лицей, тем дороже становился он Пушкину. Неослабевающей памятью о Лицее мерил он свою жизнь и поэзию.

Жить — значит, не просто отбывать свой срок, но отдавать всего себя жизни, значит, и получать положенное тебе. Кто живет в полную меру, тому и воздается полной мерой. В таком случае, и самый конец свой воспринимается им как вечное продолжение себя. Жалея того из лицейцев, кто последним из них останется на этой земле, Пушкин как бы и завидует ему, получившему счастье одному представлять собою всех, уже отошедших:

Несчастный друг! средь новых поколений
Докучный гость и лишний, и чужой,
Он вспомнит нас и дни соединений,
Закрыв глаза дрожащею рукой. . .
Пускай же он с отрадой хоть печальной
Тогда сей день за чашей проведет,
Как ныне я, затворник ваш опальный,
Его провел без горя и забот.

(1825)

Вообще истинное счастье вкушает человек, лишь чувствуя, что он тем более сам по себе, чем явственнее чувствует свою общность с другими. Что касается других, они, хотя и спаяны общим чувством, в свою очередь, распадаются на единственности, заключающие в себе общезначимость, — и каждый из них все-таки переживает общее счастье, как ему одному дано, в зависимости от того, каков он есть. Из этого ощущения самости возникает необходимость во внутренней свободе у каждого по отношению ко всем остальным, пускай и слитым в еди-

ное целое с ним, но тем не менее представляющим собою совершенно отдельное существование. В свободе нуждается всякий, кто хочет быть самим собою.

Таким образом, идея свободы рождается в пушкинской поэзии, так сказать, спонтанно, то есть из ее собственной природы, входя в эту природу неотъемлемым от нее элементом.

Следовательно, к идее свободы Пушкин не приходит со стороны, как к чему-то, добытому другими и пришедшему к нему по нраву, — она, эта идея, внутри его дарования. Точно так же самозарождается в нем и идея патриотизма. Человек, в соответствии с природой пушкинского поэтического дарования, лишь тогда истинно среди нас, когда он, будучи единственным, как таковой равен всем нам, составляющим определенную и неповторимую общность.

В поэзии Пушкина слились человечность, свободолюбие и патриотизм. Все указанные три качества определенно заявили о себе уже в лицейской его лирике. Он вышел из Лицея более чем только как надежда русской литературы, главное — как человек, заключающий в себе возможность произвести коренной переворот в ней, да и во всей духовной жизни своего народа. Нечего говорить, что с самого начала он предчувствовал это свое высочайшее призвание и назначение. Но скрывал эту мысль не только от других, также и от самого себя. Самонадеянность решительно чужда ему, как и всякому великому человеку, призванному обозначить собою некое новое начало. Тут как раз необходимо предельное самозабвение. Вместе с тем для такого человека особенно характерно чувство благодарности, кому он чем-либо был обязан.

Вспоминая последний раз лицейскую жизнь, Пушкин вспоминает ее именно под этим углом зрения.

Вы помните: текла за ратью рать,
Со старшими мы братьями прощались
И в сень наук с досадой возвращались,
Завидуя тому, кто умирать
Шел мимо нас...

Хотя рядом с Пушкиным в Лицее было немало даровитых юношей, писавших стихи, но все же его поэтическая звезда вскоре затмила все другие. Недаром ведь не кому-либо другому, а именно ему было предоставлено право читать свое стихотворение перед Державиным на переходном экзамене в начале января 1815 года, то есть за два с половиной года до окончания Лицея. В Лицей к нему приезжали Жуковский и Вяземский. Слава его росла подобно снежному кому. Он не упускал случая сблизиться с людьми, общение с которыми так

важно было ему для утверждения собственного дарования. Вообще потребность в новых и новых знакомствах — неотъемлемая черта его человеческой и поэтической природы. В последние годы пребывания в Лицее заводит он знакомства с офицерами лейб-гвардейского гусарского полка, разместившегося в Царском Селе после похода во Францию. Среди новых знакомых Пушкина такие яркие натуры, как П. Я. Чаадаев, впоследствии прославившийся своими «Философическими письмами», и П. П. Каверин, до военной службы учившийся в Германии, в Геттингенском университете.

Уже в лицейских стихах Пушкина дает о себе знать все-ленский размах его поэтической гениальности. Она погружена в самые глубины бытия нашего и в равной мере настаивает как на непреложности и неотвратимости его законов, так и на праве человека распоряжаться своей судьбой. Все это гениально выражено в лицейском стихотворении 1816 года — «Друзьям»:

Богами вам еще даны
Златые дни, златые ночи,
И томных дев устремлены
На вас внимательные очи.
Играйте, пойте, о друзья!
Утратьте вечер скоротечный;
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнусь я.

Еще мальчик, он уже знает, что будет с ним самим; как и с каждым из нас, во все времена жизни нашей, вплоть до момента обрыва ее. В приведенном юношеском стихотворении содержится зерно и «Телеги жизни», и «Дорожных жалоб», и «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», и «Безумных лет угасшее веселье...», и «Пора, мой друг, пора, покоя сердце протсит...».

Отсюда всякий раз, на свой, разумеется, лад, стремление к полноте бытия. И решительно — наперекор всему. Потому и такая свобода как в выборе тем, так и в освещении их. Равно одинаковый, в смысле полного беспристрастия, в смысле непредвзятости, ко всему на свете, где нет никакого места одинаковости, ибо все живое живет, как только ему положено; он оказывается и максимально беспокойным, чего бы ни касался.

У Пушкина человек — венец мира. Он в природе, но и над природой, — невысказанный без нее, однако сознающий полное равнодушие ее к нему. Пушкин и людей наделяет в достаточной степени равнодушием друг к другу, тем не менее при условии, что каждый из них возможен только рядом и в общении

с другими. Пушкинский человек может до конца положиться лишь на одного себя. Неудивительно, что он столь же общителен, как и замкнут. О Евгении Онегине прямо сказано, что он нелюдим. У Пушкина, можно сказать, отсутствуют «общие мысли», то есть мысли сразу обо всех, как таковых, — его интересуют все, поскольку он уподобляет себя всем, а всех себе.

Все в этом мире в известном смысле замкнуто в себе, значит, и озабочено собою. Являясь венцом природы, человек осознает свое в конечном счете трагическое положение: он уподобляет себя ей, обнаруживая себя перед нею. Природе нет ровно никакого дела до того, какова она. Так, ее собственная красота ей совершенно безразлична, однако потому она и реализует себя во всей своей полноте. Совсем другое дело — человек: он осуществляет себя, наслаждаясь своим самоосуществлением, но одновременно и мучаясь, ибо нет конца трудностям его самоосуществления, а главное — над ним, с момента его появления, висит угроза неизбежного превращения в ничто. Страдания человека начинаются с осознания безразличия других к себе, и они тем острее и болезненнее, чем глубже и прочнее в нем ощущение своей нераздельности с другими.

9

Беспечность — такое же неотъемлемое свойство Пушкина, как и настороженность, даже подозрительность по отношению ко всему окружающему, включая и самого себя. Под беспечностью, очевидно, следует разуметь доверие к жизни, в особенности к собственной судьбе, а под подозрительностью — непрестанные сомнения в осуществимости своих надежд. А над тем и другим — предельное знание того и другого, и все-таки одобрение в себе названных обоих качеств.

На юг Пушкин ехал в самом веселом расположении духа. На нем была красная рубашка в опояске и поярковая шапка. И — никакой печали о покинутом.

Между тем друзья Пушкина продолжали заботиться о нем, боясь, что ссылка погубит его поэтический гений. У Вяземского вырываются такие слова в письме к А. И. Тургеневу:

«Похлопочите, добрые люди! Тем более, что Пушкин хочет остепениться, а скука и досада — плохие советники».

Тургенев не замедлил с ответом: оказывается, он уже похлопотал.

«О Пушкине вот как было. Зная политику и опасения сильных сего мира, следовательно и Воронцова, я не хотел гово-

рить ему, а сказал Нессельроде в виде сомнения: у кого он должен быть?! У Воронцова или Инзова? Граф Нессельроде утвердил первого, а я присоветовал ему сказать о сем Воронцову. Сказано — сделано. Я после и сам два раза говорил Воронцову, истолковал ему Пушкина и что нужно для его спасения. Кажется, это пойдет на лад. Меценат, климат, море, исторические воспоминания — все есть: за талантом дело не станет, лишь бы не захлебнулся». Друзья Пушкина, уверенные, что все сделали для спасения его гения, однако не вполне были уверены, что принятые ими меры принесут пользу Пушкину. Тургенев продолжает: «Я одного боюсь: тебя послали в Варшаву, откуда выслали; Батюшкова — в Италию — с ума сошел; что-то будет с Пушкиным?»

В новых условиях Пушкин сразу обнаружил иные качества своего гения. Друзья Пушкина не сразу разобрались в перемене, происшедшей с ним. Прозорливее других оказался Вяземский. Он был в восторге от «Кавказского пленника», но одновременно и сурово раскритиковал эпилог поэмы. «К Овидию» вообще едва ли пришлось ему по вкусу, так как много позже, уже в период ссылки Пушкина в Михайловское, он укорял его за гордость своим изгнаннычеством и поэтизацию изгнаннычества. А ведь тема изгнаннычества, начиная с «Кавказского пленника» и «К Овидию», делается одной из стержневых в пушкинской поэзии. Взять хотя бы такие лирические шедевры Пушкина, как «Я помню чудное мгновенье. . .» (1825) и «Для берегов отчизны дальней. . .» (1830). В первом: «В глуши, во мраке заточенья. . .»; во втором: «Из края мрачного изгнания. . .».

Южная ссылка Пушкина, можно сказать, поставила точку над «i» в его поэтическом развитии. Хотя он с самого начала, то есть еще с Лицея, настороженно относился к опекунству своих наставников и старших друзей, хотя в то же время нуждался в опеке, теперь взаимоотношения с опекунами оборачивались для него поэтической темой, как и проблемой полемики с ними.

Южная ссылка Пушкина — это путешествие с Раевскими по Крыму и Кавказу, затем пребывание в их доме в Гурзуфе, что в общем составляет несколько более двух месяцев; затем — Кишинев, с сентября 1820-го до весны 1823 года, с отлучками то в Киев, то в Каменку, имение Давыдовых под Киевом, то в Одессу; наконец — Одесса, примерно в течение года, до начала июля 1824 года. В общем — четыре года скитаний, встреч и столкновений с самыми разнообразными лицами, среди которых, казалось, лишь очень немногие могли быть интересны Пушкину, — в действительности он проявлял интерес к каж-

дому, с кем только встречался. Неудивительно, что за эти четыре года написал он множество лирических стихотворений, в которых уже особенным образом сказались его гениальность; затем — несколько поэм, и среди них «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан»; наконец — первые две главы «Евгения Онегина». Есть основания полагать, что на юге же сложился замысел «Цыган», являющихся одной из вершин в творчестве Пушкина, да и «Бориса Годунова», поскольку работа над этой трагедией началась месяца через три после переезда из Одессы в Михайловское. Оказавшись в Михайловском, Пушкин продолжал оставаться ссыльным, даже еще в большей степени, чем в Кишиневе и Одессе.

Таким образом, в ссылке Пушкин стал вполне Пушкиным:

И это подтверждает мысль, что гений тем успешнее обретает себя, чем настойчивее обстоятельства, так сказать, подбрасывают ему тот материал, художественное овладение которым наиболее выявляет его дарование. Достоевского невозможно представить себе не прошедшим через каторгу, из которой возникли «Записки из Мертвого дома», проложившие путь всем его пяти великим романам. Точно так же обстоит дело и с Толстым, — без участия в обороне Севастополя не написать бы ему «Войны и мира».

Очевидно, следует признать за правило, что для всякого истинного художника лучшим побуждением к творчеству служат те обстоятельства, которые с особенной настойчивостью требуют художественного преобразования их способом, соответствующим его дарованию. Судьба всякого человека необратима. А если речь о гениальном художнике, то было бы кощунством посягать на его судьбу, как она сложилась, и высказывать предположения насчет того, каким бы этот гений был, если бы ему пришлось осуществлять себя в иных обстоятельствах, — данность гения дана раз и навсегда, и заменять ее какой-либо другой данностью — значит, забывать ту элементарную истину, что гения невозможно представить себе иным, чем таким, каков он есть. Равно это относится и к гениальному художественному произведению.

Пушкин однажды сделал такую запись:

«О «Цыганах» одна дама заметила, что во всей поэме один только честный человек, и то медведь. Покойный Рылеев негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с глазающей публики. Вяземский повторил то же замечание. (Рылеев просил меня сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее). Всего бы лучше сделать из него чиновника 8 класса или помещика, а не цыгана. В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы. . .»

Понятно, что Пушкину всюду, где бы он ни оказывался, было не по себе, так как «всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет». Но с тем большей настойчивостью настраивал он себя на возвышение над всякими условиями. И Лицей, который он стал воспевать, еще находясь в Лицее, а затем воспевал до конца дней своих, как родину своего гения, вместе с тем вызывал у него мысли, будто это место неволи, — что-то вроде монастыря или даже тюрьмы. Петербург, в который он так рвался из Лицея, сразу и воспламенял его творческую деятельность и угнетающе действовал на нее. Оказавшись в Кишиневе, он писал об этом глухом провинциальном городке, что «его бранить язык устанет». Но и против Кишинева устоял. При ненависти к Кишиневу он обнаружил в себе новые и новые качества дарования своего, позволявшие ему выйти победителем в поединке с Кишиневом. Кишинев оказался очень нужен, просто необходим Пушкину, прекрасно знавшему цену одиночеству, к которому он, впрочем, тоже сознательно рвался. В Кишиневе, чувствуя себя заброшенным самой судьбою своей, вообще весьма немилостивой к нему, он вдруг отдался всем страстям своей страстной природы, — в их числе и «страсти к банку».

За картами, точнее, рядом с картами — дуэли. Все это, однако, не было помехой интенсивнейшему творчеству. Из этого некоторые, притом замечательные биографы Пушкина, такие как П. И. Бартенев и П. В. Анненков, сделали вывод о раздвоении Пушкина на человека и поэта, о несоответствии между ними. Имея в виду кишиневский период Пушкина, Бартенев пишет в своей книге «Пушкин в южной России», вышедшей в 1861 году, которая относится к лучшим произведениям о биографии Пушкина:

«Уже тогда в нем было два Пушкина, один Пушкин-человек, а другой — Пушкин-поэт. Это раздвоение он хорошо сознавал в себе...»

Что верно, то верно, — Пушкин действительно сознавал в себе разлад, — только совсем не так, как это делали и делают еще иные пушкинисты: если он недоволен собою как человеком, то уже тем самым побуждает себя как человека дать простор себе как поэту; напротив, если взывает с себя как с поэта, то это означает, что к этому побуждается как человек.

Иначе сказать, — у поэта свое особое место в мире и особое отношение к нему. Он — как бы наравне с миром, даже в каком-то значении выше мира, ибо видит и самую суть его и уклонение от этой сути, а потому наделен правом выносить свои заключения о мире,

Таким образом, поэт тем совершеннее выполняет свое призвание, чем автономнее по отношению к миру, составляя с ним единое целое, и следовательно, чем активнее в его творчестве личное начало. Пушкин, таким образом, не видит предела в своем сближении с действительностью. Ему необходимо чувствовать себя хозяином в ней. Только так обретает он большую и большую свободу превращения повседневности в высокую поэзию. Только так он добивается того, что, все более погружаясь в нее, обнаруживает и в ней и в самом себе соответствие или несоответствие вечным законам бытия. Нет, поэзия Пушкина не является поправкой к его личности, как думают иные пушкинисты, а выражает согласие между ними как преодоление несогласия. Таков вообще закон развития всего живого на этом свете.

Все это подтверждает, что для Пушкина поэзия стала его человеческой судьбой, а собственная личность в такой же мере переродилась в поэтическую судьбу.

На стихотворение Пушкина «Дар напрасный, дар случайный. . .» существует ответ митрополита Филарета, также в стихотворной форме, и в нем имеется такая строфа:

Не напрасно, не случайно
Жизнь от бога мне дана,
Не без воли бога тайной
И на казнь осуждена.

Пушкин похвально отозвался о поэтическом опусе митрополита:

«Стихи христианина русского архиерея в ответ на скептические куплеты! Да ведь это в самом деле находка!»

К кому, собственно, относятся приведенные слова Пушкина — к Филарету или же к самому себе? Ну конечно же к самому себе. Они именно для него находка, повод для развития темы, затронутой в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный. . .». Впрочем, чуть раньше этой теме посвятил Пушкин знаменитое «Воспоминание». Оно — также о нем как о человеке, а не как о поэте. Вообще же он взыскивал с себя больше как с поэта, а не как с человека. Но вот приближалась его 30-я годовщина. В его понимании — возраст критический. И понятно, почему для него всплывает на первый план его человеческая сущность: как он прожил ответственный период в жизни своей?! И вдруг он ужаснулся того, каким получается итог. Иного и не могло быть с ним. Кстати, в самом недалеком будущем его ожидал высочайший взлет в его творчестве — умопомрачительная болдинская осень. Он и готовит себя к ней, что нашло выражение в целом ряде его стихотво-

рений 1828—1830 годов. За «Воспоминанием» — «Дар напрасный, дар случайный...». Эти два стихотворения — крайняя мера взыскательности Пушкина. Пушкин словно пробует, до какой черты способен дойти в недовольстве собою. Дальше «Дара напрасного, дара случайного...» пойти не захотел, да и отпала всякая надобность в том, чтобы продолжать движение в этом направлении. Однако, написав сначала, что с отвращением читает жизнь свою, а потом — что вообще она для него «Дар напрасный, дар случайный...», то есть что ее могло, а вернее, не должно было быть, по существу он высказал совсем другое: суть в том, какие препятствия встретил он на этом пути и какие ввиду этого душевные муки перенес. Только и всего. Однако это и есть бытие наше во всей истине.

Но сказанное Пушкиным нашло разный отклик в различных кругах, чему свидетельством является, в частности, выступление на поэтическом поприще митрополита Филарета, и Пушкин счел целесообразным возвратиться к теме «Дар напрасный, дар случайный...», и не просто возвратиться, а дать ей новую трактовку. Стихотворение «В часы забав иль праздной скуки...» представляет нам Пушкина сразу и как поэта и как человека. Читая это стихотворение, мы проникаем в истинную глубину его судьбы, преподнесенную в том и в другом разрезе, но и непременно вспоминая «Дар напрасный, дар случайный...». Получился удивительный, потрясающий диалог поэта с самим собою как человеком.

Стихотворение «В часы забав иль праздной скуки...» как бы противостоит стихотворению «Дар напрасный, дар случайный...», — а на деле является его продолжением. В первом Пушкин подвергает себя испытанию как человек, во втором — как поэт, однако он взыскивает с себя не вообще, а как с человека, наделенного великим поэтическим даром, ибо и собственное возвышенно выражено в гениальной поэтической форме; осуждая же в себе поэта, будто изменяющего своему поэтическому призванию, он более подразумевает собственные человеческие качества, якобы мешающие быть в своей поэзии до конца самим собой. Перед нами, таким образом, конфликт в поэте человека и поэта, но как условие неразделимости их. И это — доказательство слияния в поэзии Пушкина поэтического и общественного пафоса, стало быть, и однозначность их в виде своеобразной противоположности. Отсюда — полномочие поэзии на непременное и единственно беспристрастное вмешательство в общественно-исторический процесс. Так поэзия возводится в разг судьбы над историей, при этом неизменно оставаясь поэзией. Так вместе с тем история предстает перед поэзией как истинный предмет ее изображения. И тому дока-

зательство — такие пушкинские шедевры, как «Моя родословная» и «К вельможе». Первое представляет собою, так сказать, монолог, второе — диалог, где два разных лица, поэт и исторический деятель, будто сливаются в одно лицо, относящееся к истории как к величественному и печальному зрелищу. Таким построением стихотворения Пушкин провозглашает свой неизменный принцип о несводимости человека к его участию в любом деле, где участвуют многие, а то и все. И тому пример — его «К вельможе».

Ты понял жизни цель: счастливый человек,
Для жизни ты живешь. Свой долгий ясный век
Еще ты смолоду умно разнообразил,
Искал возможного, умеренно проказил. . .

В конце 20-х — начале 30-х годов Пушкин написал множество стихов, подобных «К вельможе». Из них порою делают вывод о склонности позднего Пушкина к проповеди стариковского эпикуреизма. Надо же придумать такое! В стихах, подобных посланию «К вельможе», Пушкин все тот же, каким и был, но только он, в связи с изменившимися общественно-историческими обстоятельствами, нашел и новую форму отстаивания своих прежних, изначальных позиций, всякий раз приобретающих особенный вид, соответствующий переживаемому моменту. Оттого — такое многообразие в звучании его поэзии, если угодно, и в самом содержании ее, по своей сути, однако, неизменной. Герой «К вельможе» несколько подобен Пимену из «Бориса Годунова». О нем можно сказать, что он «прожил свой век», а теперь преимущественно вспоминает пережитое да наблюдает за тем, как многие «из нынешних» живут не ради жизни самой, а с установкой «с расходом свесть приход», то есть иметь активный баланс, в смысле достижения корыстных целей. Впрочем, такого рода люди всегда были, есть и будут. Он знает об этом по своему собственному опыту. Ибо чего ему только не довелось видеть на своем долгом веку, и что бы он ни видел, всему давал оценку как человек, несущий ответственность за свое человеческое достоинство, тем самым и за судьбы человечества. Вот вольтеровская Франция:

..... увидел ты Версаль.
Пророческих очей не простирая вдаль,
Там ликовало всё. Армида молодая,
К веселью, к роскоши знак первый подавая,
Не ведая, чему судьбой обречена,
Резвилась, ветреным двором окружена.

Какие только события не происходили у него на глазах, чему только не был свидетелем он, с какими только жизнен-

ными превратностями не сталкивала судьба его, но все-таки она оказалась бессильной изменить его, сделать с ним такое, чтобы он перестал быть собой. Но напрасно —

Один всё тот же ты.

Таков же и сам Пушкин. Недаром одновременно с такими стихами, как «К вельможе», «Новоселье», «Мадона», написанными в 1830 году, или «Жил на свете рыцарь бедный...», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», написанными годом раньше, в общем несколько благостными стихами, пишет он такой пугающей силы стихи, как «Герой», выставляя в них людей одновременно творцами и жертвами истории.

• Мы не ошибемся, если южную ссылку назовем важнейшей школой для него в этом отношении.

У Ф. Ф. Вигеля, великолепно знавшего Пушкина по Кишиневу, есть такая запись:

«Разговор Пушкина, как бы электрическим прутиком касаясь моей, черными думами отягченной главы, внезапно порождал в ней тысячу мыслей, живых, веселых, и молодых... Беспечность, с которой он смотрел на свое горе, часто заставляла меня забывать и собственное... Бывало, посреди пустого, забавного разговора, из глубины души его или сердца вылетит светлая, новая мысль, которая изумит меня, которая покажет и всю обширность его рассудка. Часто со смехом, пополам с презрением, говорил мне о шалунах-товарищах его в петербургской жизни, которые были к нему строги в Лицее. Мало-помалу открыл я весь закрытый клад его правильных суждений и благородных помыслов, на кон накинута была замаранная мантия цинизма».

А ведь Пушкину в это время было не более 24 лет. Между тем Вигель был уже, что называется, человеком среднего возраста. К тому же о нем не скажешь, что он лыком шит.

Исключительно важны свидетельства Долгорукова о способности Пушкина вступать в разговоры и споры с людьми, являющимися специалистами в каком-либо особом деле, совершенно незнакомом для него, и брать верх над ними. Так, он столкнулся с И. И. Эйхфельдтом, чиновником горного ведомства, и «довольно основательно опровергал некоторые его заключения». Заходя домой к Пушкину, Долгоруков видел, что стол его завален книгами. Есть и другие подтверждения, что в Кишиневе Пушкин много читал и любил рассуждать по поводу прочитанных книг. Однако это не располагало его к душевному равновесию. Он чувствовал себя, как заключенный в темнице. Особенно его тяготило положение подчиненного,

которым начальник может помыкать как ему вздумается. Однажды вырвались у него такие слова: «Я предпочел бы остаться запертым всю жизнь, чем работать два часа над делом, в котором надо отчитываться».

К мнениям Долгорукова и Вигеля о Пушкине на юге, главным образом в Кишиневе, органически присоединяется и мнение И. П. Липранди. Знакомство Пушкина с ним приходится на период с сентября 1820-го по июль 1824 года, иначе сказать, на весь его южный период. У Липранди, человека весьма начитанного, была великолепно подобранная библиотека, и Пушкин часто брал у него заинтересовавшие его книги. Между ними затевались интересные разговоры.

«Сколько я понимал Пушкина, — вспоминает Липранди, — то я думал видеть в нем всегда готового покутить за стаканами, точно так же, как принимать участие в карточной игре, не будучи особенно пристрастным ни к тому, ни к другому. Одинаково и во всех других общественных случаях во всем он увлекался со своею пылкостью: там, где танцевали, он от всей души предавался пляске; где был легкий разговор, он был неистощим в остротах; с жаром вступал в разговор, где дело шло о поэзии, а там, где речь шла о географии, в жарких спорах его проглядывал скорее вызов для приобретения сведений, в необходимости которых он более и более убеждался. Самолюбие его было без пределов; он ни в чем не хотел отставать от других».

Как пишет Липранди, узнав о какой-либо неизвестной, но заинтересовавшей его книге, Пушкин прилагал все усилия, чтоб добыть ее.

При всем том Пушкин будто не дорожил мнениями других о себе. Значит, в нем существовало как настойчивое желание оставаться самим по себе, так и желание заинтересовать других собою, вызвать различные толки о себе, побудить их к непрестанному всматриванию в него.

По словам Липранди, который ссылается и на мнения некоторых своих знакомых, Пушкин «был неизмеримо выше и несравненнее лучше того, чем казался и чем даже выражал себя в своих произведениях».

Впрочем, Пушкин в иных случаях и перед друзьями представлял себя умышленно в неподлинном, в ухудшенном виде. Так, один из ближайших друзей Пушкина, С. А. Соболевский, писал однажды В. Ф. Одоевскому: «Пушкин любит себя показывать не в пример худшим, чем он есть», и это было в 1826 году.

Не надо, однако, дело это понимать так, что Пушкину было просто приятно разыгрывать своих друзей. Театр такого рода

совершенно чужд Пушкину. Необходимо помнить — Пушкин, при колоссальной общительности, неизменно оставался сам в себе. И друзьям давал понять о расстоянии, отделяющем его от них.

Конечно, таким поведением своим Пушкин вызывал тем больший интерес к себе. В принципе это его мало смущало. Разными толками о себе, кстати, он сбивал с толку тех, кто хотел бы докопаться до того, каков он в действительности. И все-таки — тут главное в самой натуре Пушкина, таящей неожиданности и для себя самого, а не только для других. Его внимание особенно привлекала пестрота в человеческом характере, доля, так сказать, произвольности, ему присущая. Неудивительно, что с величайшей доброжелательностью к людям соединялось в нем и самое суровое отношение к ним, поскольку, в известном смысле, каждый человек несет в себе возможность самообновления путем непрерывного пересмотра себя. Бесцветные люди буквально выводили его из себя, и, конечно, в особенности те из них, которые наделены порывами к творчеству, не соответствующими их скудным дарованиям.

О дяде, известном в свое время поэте Василии Львовиче Пушкине:

«Сегодня везу к моей невесте Солнцева. ¹ Жаль, что представляя его не в прежнем его виде, доставившем ему камергерство. Она более благоговела бы перед родственным его брюхом. Дядя Василий Львович также плакал, узнав о моей помолвке. Он собирается на свадьбу подарить нам стихи. На днях он чуть не умер и чуть не ожил. Бог знает чем и зачем он живет» (Вяземскому, 1830, 2 мая).

В другой раз сожалеет, что не застал времени, когда травили дядю.

Когда же дядя умер, то так написал о нем Плетневу:

«Бедный дядя Василий! Знаешь ли его последние слова? Приезжаю к нему, нахожу его в забытьи, очнувшись, он узнал меня, погоревал, потом, помолчав: *«как скучны статьи Катенина!»* и более ни слова. Каково? вот что значит умереть честным воином; на щите. . .»

Между прочим, приведенные Пушкиным слова дяди о Катенине не были его последними словами. Но Пушкину нужна была легенда о дяде, и он ее создал, так как, несмотря на непрерывные насмешки, все-таки любил его. (Думаю, что дядя раздражал Пушкина в особенности тем, что тоже был Пушкиным.)

¹ Муж тетки Пушкина Елизаветы Львовны.

Но вообще Пушкин без особой надобности не говорил плохо о людях. Подсмеиваясь над поэтом Хвостовым, являвшимся эталоном бездарности, он до поры до времени придавал своим насмешкам вполне добродушный характер. Но вот наступил момент, когда он с безмерным гневом обрушился на Хвостова. В начале августа 1831 года написал он такое письмо Плетневу:

«Кстати: не умер ли Бестужев-Рюмин? говорят, холера уносит пьяниц. С душевным прискорбием узнал я, что Хвостов жив. Посреди стольких гробов, стольких ранних или бесценных жертв, Хвостов торчит каким-то кукишем похабным.

Перечитывал на днях письма Дельвига, в одном из них пишет он мне о смерти Д. Веневитинова. «Я в тот же день встретил Хвостова, говорит он, чуть не разругал его: зачем он жив?» — Бедный наш Дельвиг! Хвостов и его пережил. Вспомни мое пророческое слово: Хвостов и меня переживет. Но в таком случае, именем нашей дружбы заклинаю тебя его резать — хоть эпиграммой».

Не зная снисхождения к слабостям человеческим, — у Пушкина встречаются очень резкие отзывы даже о Дельвиге, ближайшем и любимом друге, — Пушкин легко забывал и о больших неприятностях, которые причиняли ему его друзья и знакомые. Тут он вспоминал о своей твердой уверенности в несовершенстве человеческой природы, значит, и в непостоянстве человеческого поведения.

Раз Пушкин мерил человека прежде всего поступками, человек же далеко не всегда соответствует самому себе в собственных поступках, в своем отношении к человеку Пушкину приходилось считаться с пестротой его поступков и в одних случаях проявлять беспощадность осуждения, а в других безграничность милосердия. Недаром он так резко менял гнев на милость в своих отношениях с одним и тем же человеком. Так, когда Толстой-Американец оклеветал его, он обрушился на него с убийственной эпиграммой, по прошествии же многих лет взял его в посредники при сватовстве к Н. Н. Гончаровой. Потому никак нельзя согласиться с мыслью Вяземского о злопамятстве Пушкина. Другое дело, что Пушкин никому не прощал обид. И вообще считал «мщение одной из первых христианских добродетелей». Он руководствовался тем принципом, согласно которому закон судит о людях вообще, вследствие чего более или менее формально выносит свои суждения об отдельном человеке, литература же обращена к отдельному человеку, почему и так чувствительна именно к индивидуальным человеческим качествам. И этим объясняется влечение Пушкина к эпиграммам. Они — неотъемлемая часть его твор-

чества. Задумав сделать из них отдельную книгу, он написал к ней вступление, которое говорит само за себя:

О Муза пламенной сатиры! *
Приди на мой призывный клич!
Не нужно мне гремяшей лиры,
Вручи мне Ювсналов бич!
Не подражателям холодным,
Не переводчикам голодным,
Не безответным рифмачам
Готовлю язвы эпиграмм!
Мир вам, несчастные поэты,
Мир вам, журнальные клеветы,
Мир вам, смиренные глупцы!
А вы, ребята подлацы, —
Вперед! всю вашу сволочь буду
Я мучить казнию стыда!
Но если же кого забуду,
Прошу напомнить, господя!
О, сколько лиц бесстыдно-бледных,
О, сколько дбов широко-медных
Готовы от меня принять
Неизгладимую печать!

Но Пушкин столь же вспылчив, сколь и отходчив. Назвав Хвостова «кукишем похабным», он потом дружелюбно встречался с ним на разных литературных собраниях, ибо, возмущаясь долгожитием Хвостова и скорбя о преждевременной смерти Веневитинова, скорее протестовал против беззакония со стороны самой природы, чем высказывал презрение к одному и любовь к другому. По слову Пушкина, «скудость более достойна сожаления, нежели укоризны».



ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

...И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

А. Пушкин

1

Вписанный от начала и до скончания своего в природу, пушкинский человек неустанно соизмеряет себя с природой. Она поражает его своей вечностью и равнодушием ко всему, что происходит с нею, как и с людьми. Ее вечность обеспечивается известным, следовательно, тоже вечным порядком, царящим в ней, придающим ей царственность. Человеку тут есть чему удивляться и чем восхищаться. Но он стремится стоять, не сближаясь с нею, как и не отдаляться от нее.

В ракурсе своего осуществления, — а этот ракурс является решающим для человека, — человек обнаруживает подлинный драматизм своего положения. Ибо формы человеческих общностей по своей преходящести превосходят даже преходящность человека. Наряду с этим, но еще в гораздо большей степени, они тяготят человека постоянным покушением на автономность его бытия. Человек поистине оказывается между Сциллой и Харибдой: природа непрестанно наводит его на мысль о преходящести, стало быть, и на то, что его бытие — случайная и ничего не значащая пылинка в вечности; история же, со своими закономерностями, обязательными для всех людей, как бы выбивает у него из-под ног его автономность, без которой он будто и не он, отличный от всех, а такой же, как все остальные. Человеку, мало сказать, надо выстоять перед той и другой, то есть перед природой и историей, — ему необходимо возвыситься над ними обоими: над первой — как венец ее, та капля, без которой не было бы океана всей всемирной истории;

над историей же человек тоже в конце концов берет верх, хотя и принадлежит ей, — тем, что общественно-исторические формы приходят и уходят навсегда, а человек, что бы ни происходило с ним, остается человеком.

Обращаясь к тому, как природа выглядит в поэзии Пушкина, необходимо начать с того, что она вообще входит в искусство как бы на равных правах с человеком. Пушкин и здесь занял свое совершенно особенное место, — среди русских поэтов, я бы сказал, верховное.

Если говорить о Лермонтове как непосредственном преемнике Пушкина, его подход к природе типично романтический. Это даже относится и к знаменитому «Парусу». Человек здесь не так прямо противопоставлен природе, как в других романтических произведениях Лермонтова. В нем есть не только своя личная внутренняя драма, но и порывы к ее преодолению:

Увы, — он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Он охвачен беспокойством, хотя решительно бы не мог сказать, чем оно отличается от покоя.

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой.

Находясь в полном разладе с собою, герой «Паруса» бросается в объятия природы, хотя и не имеет понятия, даст ли она ему утешение или, напротив, углубит его несчастье. Главное — он потерял надежду возвыситься над своим несчастьем. Естественно, о цельности его и речи быть не может, так как всякий, кто лишился надежды, тем самым утратил и цельность свою.

В 1837 году Лермонтов, уже зрелый поэт, пишет одно из лучших своих стихотворений — «Ветка Палестины». Здесь он открыто следует за Пушкиным. Но, я бы сказал, тем решительнее отдаляется от Пушкина. Лермонтовская «Ветка Палестины» — параллель пушкинскому стихотворению «Цветок».

У Пушкина (вторая строфа):

Где цвел? когда? какой весной?
И долго ль цвел? и сорван кем?
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?

У Лермонтова (первая строфа):

Скажи мне, ветка Палестины:
Где ты росла, где ты цвела?
Каких холмов, какой долины
Ты украшеннем была?

Пушкина интересует цветок не сам по себе, а как достойный всяческого внимания знак, разгадывание которого ведет к углублению в судьбы людские. Лермонтов же интересуется веткой Палестины самой по себе, изолирует ее историю от всего, что случается с нами. Вследствие этого у Лермонтова, когда речь идет о природе, природа неизменно возвышается над человеком с его вечным недовольством самим собою, при этом вечно чувствующим себя не таким, каким бы, по его мнению, быть он должен, — а каким бы надлежало быть ему, у него нет никакого понятия, кроме зависти к природе, при сравнении себя с нею.

С загадкой того же цветка Пушкин связывает и загадку человека, полагая, что только сам человек способен истинно разгадывать ее. В конце концов все тот же случайно найденный в книге засохший цветок скрывает в себе тайну бесконечных превратностей, неизбежно случающихся со всяким человеком, в чем и проявляется его действительная человеческая природа.

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?

Цельность Пушкина вырисовывается и при сопоставлении его с другими великими русскими поэтами, в первую очередь с Тютчевым и Фетом. Корни того и другого в Пушкине. Причем оба и противостоят Пушкину. И каждый велик углублением в частную тему, по сравнению со всеобъемлющей пушкинской темой. Человек и жизнь неисчерпаемы, стало быть, не знает конца в своих открытиях и поэзия. Но моя задача здесь — преимущественно в утверждении того, что своими новыми открытиями русская послепушкинская поэзия снова и снова подтверждала невозможность возвышения над тем, что открыто поэзией Пушкина. Я говорю это, однако, не ради утверждения этой истины самой по себе, но также и ради того, что все русские поэты предстанут перед нами во всей подлинности лишь в той мере, в какой мы будем учитывать их достижения как исполнение пушкинских заветов. Тут я следую завету Достоевского.

Разумеется, перед каждым великим художником разворачивается картина мира как единого целого, — другое дело, что

лишь немногим удастся воспроизвести ее как таковую, большинство же до такой степени углубляется в отдельные составные части, всегда и соединенные и разрозненные, что мы видим преимущественно их разрозненность, отбрасывая в сторону соединенность.

В тютчевском человеке есть даже что-то экзистенциальное. Его буквально преследует страх оторванности от природного мира, чувство затерянности во вселенной, загадочной и устрашающей для него. При всем этом он наделен удивительным чувством восхищения красотой и царственностью природы, жаждой своего единения с нею.

Как ни гнетет рука судьбины,
Как ни томит людей обман,
Как ни браздят чело морщины
И сердце как ни полно ран;
Каким бы строгим испытаньям
Вы ни были подчинены —
Что устоит перед дыханьем
И первой встречею весны!

Чтобы как-то хоть на краткий миг укрыться от бед и горестей, человеку не остается ничего иного, как, забыв обо всем, что было с ним, броситься в объятия природы:

Игра и жертва жизни частной!
Приди ж, отвергни чувств обман
И рвись, бодрый, самовластный,
В сей животворный океан!
Приди, струей его эфирной
Омой страдальческую грудь —
И жизни божески всемирной
Хотя на миг причастен будь!

Именно — только «на миг». И именно только в общении с природой, при условии подчинения себя природе, человеку дано ощутить себя сопричастным вечности. А вообще-то Тютчев относился к ней как к разверзнувшейся перед ним бездне. Впрочем, она неотступно привлекала его к себе как то, в общении с чем заключается весь смысл его жизни. Наряду с Пушкиным и Лермонтовым Тютчев стал величайшим певцом природы вообще, а в русской литературе — в особенности. Он повернул ее к нам и всей красотой и всем ужасом ее лика.

Человек Тютчева, вращаясь в природный и исторический мир, одновременно чувствует нарастание в себе недоверия к этому миру, вплоть до чуждости, а то и враждебности мира своему

собственному душевному складу. Это приводит его в состояние отчаяния, как и смирения со своим отчаянием.

Как над горячею золой
Дымится свиток и сгорает
И огонь, сокрытый и глухой,
Слова и строки пожирает,

Так грустно тлится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом;
Так постепенно гасну я
В однообразы нестерпимом! . .

Приведя это стихотворение, датированное 1830 годом, Некрасов писал в статье «Русские второстепенные поэты» (1849):

«Грусть, выраженная здесь, понятна. Она не чужда каждому, кто чувствует в себе творческий талант. Тревоги и волнения житейские касаются также и его, и часто более, чем всякого другого. В борьбе с жизнью, с несчастьем он чувствует, как постепенно талант его слабеет, как образы, прежде яркие, бледнеют и исчезают, — чувствует, что прошедшего не воротить, сожалеет — и грусть разрешается диссонансом страдания. Но каждый делает столько, сколько суждено было ему сделать».

Уловив трагический пафос поэзии Тютчева, как и характер безысходности этого трагизма, Некрасов не придавал значения тому, что между жизненными обстоятельствами поэта и его творчеством нет прямого соответствия. Чаще здесь встречается прямое несоответствие. Художественное творчество, как правило, набирает новые силы в своих собственных достижениях. И это в особенности относится к тем случаям, когда художник не ставит перед собой цели достижения практических результатов своими творческими деяниями. Тютчев и был таким поэтом. Корни развития его творчества в самом же этом творчестве. Жизнь и поэзия не были у него так неразделимы, как у Пушкина, да и, на другой лад, у Некрасова. Тютчев, конечно, имеет много общего с Пушкиным и едва ли в чем-либо сходится с Некрасовым. Тем не менее, хотя Тютчев близок в чем-то существенном Пушкину, он, несомненно, еще дальше от Пушкина. О Тютчеве можно сказать, как и о Пушкине, что он писал «для себя», но, в противоположность Пушкину, печатал уж никак не «для денег», да и вообще мало заботился о публикации своих произведений. Он — человек служилый. На этом основании иные литературоведы называют его скорее дилетантом от поэзии, чем поэтом по призванию. Ну, это не так! Как можно гениального поэта отнести в разряд дилетантов?! Вообще дело здесь не в отношении Тютчева к своему дарова-

нию, а в природе его. Его дарование как бы отчуждено от его же практических деяний. Являясь поэтическим гением, Тютчев воспринимал мир и человека на уровне гениальной поэзии. Однако не связывал своих гениальных поэтических прозрений с собственным поведением в мире. Часто говорят о стихах Тютчева как равных по своим достоинствам стихам Пушкина. Что ж, может быть, это и так. Но приведенные выдержки из тютчевских стихов, я думаю, со всей очевидностью показывают недостаточность в них волевого, что ли, начала.

Эти различия между дарованиями Пушкина и Тютчева — различие их поэтических и человеческих судеб. Пушкин подытоживает свою судьбу в знаменитом «Памятнике». Что касается Тютчева, он делает то же самое не в художественном произведении, не в стихотворении, а в письме к жене от 14 сентября 1871 года, написанном меньше чем за два года до смерти из Петербурга.

«Среди вновь приезжих — новый греческий посланник Будурис, которого мы когда-то в Мюнхене часто видали и знавали совсем молодым человеком. Он посетил меня тотчас по своем приезде и поистине удивил чрезвычайной живостью воспоминаний. Можно было подумать, что еще только накануне мы встречались с ним в салоне госпожи Сетто. Он даже припоминал кое-что, якобы сказанное мною некогда, ибо, по-видимому, я уже тогда говорил остроты. Итак, вся жизнь ушла только на это... Я чувствую себя как бы уничтоженным перед всеми этими столь живыми и сознательными воспоминаниями прошлого; я чувствую себя более чем на три четверти погруженным в небытие, которое оставляет живучим во мне лишь чувство тоски».

Нельзя понять иначе это признание Тютчева, как горчайшее сожаление о неполном своем осуществлении.

Пушкин — единственный поэтический гений, осуществляющийся лишь единственным возможным для него — поэтическим — способом. Очевидно, только замечательный поэт может найти единственные слова для выражения этого, что и подтверждает изумительное стихотворение М. Кузмина «Пушкин»:

...Он — жрец, и он — веселый малый,
Пророк и страстный человек,
Но в смене чувства небывалой
К одной черте направлен бег.
Москва и лик Петра победный,
Деревня, Моцарт и Жуан,
И мрачный Германн, Всадник медный,
И наше солнце, наш туман!
Романтик, классик, старый, новый?

Он — Пушкин, и бессмертен он!
К чему же школьные оковы
Тому, кто сам себе закон?
Из стран, откуда нет возврата,
Через года он бросил мост,
И если в нем признаем брата,
Он не обидится, он прост.
И он живой. Живая шутка
Живит арапские уста,
И смех, и звон, и прибаутка
Влекут в бывалые места.
Так полон голос милой жизни,
Такою прелестью живим,
Что слышим мы в печальной тризне
Дыханье светлых именин.

С самого своего начала Пушкин настроил свою лиру на изображение мира и человека на тот лад, который свойствен всякому человеку в силу его человеческой природы, потому он так нам безмерно дорог.

...Всё чередой идет определенной,
Всему пора, всему свой миг...

Наставляя на цельности Пушкина, я вовсе не хочу настаивать на неизменности его; напротив, как вообще человеку, так и в особенности художнику, цельность достается максимальными усилиями, даже и трагического характера. Эти усилия — творческого порядка. Если вообще человек, стремясь к цельности, занят лишь собственной личностью, на художнике, озабоченном своей цельностью, лежит обязанность открытия этого качества в каждом человеке, пускай и не осознанного им, но заложенного в нем самой его человеческой природой.

Легко представить, какие, вследствие этого, бури царят во внутреннем мире истинно цельного художника. Однако рядом с ними — и наши могучие и прекрасные силы для возвышения над ними. С какой гордостью Пушкин пишет о себе за два с небольшим года до смерти:

Я возмужал среди печальных бурь...

Бури наступают Пушкина уже в ранней юности. В 1817 году, сразу после окончания Лицея, пишет он одно из трогательнейших стихотворений, как раз свидетельствующих об этом, — «Царское село».

Та же тема звучит в ряде стихотворений 1819 года: «В. В. Энгельгардту», «Деревня», «Домовому». В последнем

он умоляет домового, чтоб тот стал хранителем его уединенности и покоя:

Люби мой малый сад, и берег сонных вод,
И сей укромный огород
С калиткой ветхою, с обрушенным забором!
Люби зеленый скат холмов,
Луга, измятые моей бродящей ленью,
Прохладу лип и кленов шумный кров —
Они знакомы вдохновенью.

Юного Пушкина тревожит осязаемый разлад человека с природой. Сама природа воспринимается им пока идиллически. Напротив, в человеческих отношениях ему уже ведомы катаклизмы. Но он не отворачивает своего взора от них. Его и в юности нельзя было ничем утратить. В этом-то он и обнаруживал свою цельность человека и художника. Ему нужна истина, но не сама по себе, не как установленный и доказанный факт, а в соединении с верою, приводящей к убеждению, что открытие истины заключает в себе средство преодоления всего того, что могло бы нанести ущерб его достоинству. Отсюда такие строки в «Деревне»:

Я здесь, от суетных оков освобожденный,
Учуся в истине блаженство находить,
Свободною душой закон боготворить,
Роптанью не внимать толпы непросвещенной,
Участьем отвечать застенчивой мольбе
И не завидовать судьбе
Злодея или глупца — в величии неправом.

Природа царственна по сравнению с людьми, — хотя бы из-за отсутствия сознания своей царственности. У людей же нет иного выхода, как только, так сказать, в одностороннем порядке устанавливать добрые отношения с природой, — с постижения ее для нас начинается постижение нами самих себя, она же между тем так и остается для нас не до конца разгаданной тайной. У Пушкина есть два стихотворения под одним названием — «Приметы». Первое относится к 1821 году. В нем говорит он о пастухе и земледельце, прекрасно знающих необходимые им тайны природы, добытые от непосредственного повседневного общения с нею.

В 1829 году пишет он еще одно стихотворение под названием «Приметы»:

Я ехал к вам: живые сны
За мной вились толпой игривой,
И месяц с правой стороны
Сопровождал мой бег ретивый.

Я ехал прочь: иные сны...
Душе влюбленной грустно было,
И месяц с левой стороны
Сопровождал меня уныло.

Мечтанью вечному в тиши
Так предаемся мы, поэты;
Так суеверные приметы
Согласны с чувствами души.

Для Пушкина природа — первейшее условие человеческого самоосуществления. Находя в каждой поре года свои прелести, он тем не менее находит в ней и свои недостатки. Его любимое время — осень. Он не раз говорил о том и в письмах и в стихах. Одно из вершинных его стихотворений так и называется «Осень» (1833). Здесь Пушкин сводит счеты со всеми временами года, отдавая все свое восхищение осени. Хотя о зиме говорит он, что она представляет немало удовольствий для человека, вместе с тем рисует зиму в целом как для него тягостную:

...Полгода снег да снег,
Ведь это наконец и жителю берлоги,
Медведю надоест.

Не менее придирок вызывает у него и «лето красное», которое он «любил бы» —

Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи.

О весне же открыто заявляет — «я не люблю весны», «весной я болен».

А вот осень, которую все «бранят обыкновенно», ему — «она мила», «красою тихою, блистающей смиренно». Главное же ее достоинство — что она располагает к вдохновению:

Унылая пора! очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса...

«Прощальная краса» — вот чем неотразимо влечет к себе Пушкина осень:

Она жива еще сегодня, завтра нет.

В ней, в осени, с максимальной наглядностью проступает переходящесть жизни, а значит, и вечность в повседневности.

Как и во всех аспектах изображения человека и мира, Пушкин резко выделяется в ряду всемирных поэтов своим подходом к человеку в его соотношении с природой. И это становится элементом представления его о судьбе человеческой, значит, и своей собственной. Видя в природе изначальность,

тем самым и вечность, Пушкин находит в ней важнейшую предпосылку вечности самого человека.

Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживает мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.

Под прямым влиянием Пушкина Фет создает такое замечательное стихотворение, как «Одинокий дуб». Однако у Фета дуб — лишь знак понятия о долговечности, столь важный в нашем мировосприятии. Толстой же, воспользовавшись фетовским стихотворением для обрисовки смены душевных состояний у Андрея Болконского, дает глубочайшую разработку темы соотношения природного и человеческого мира. У Толстого человек тем выше, чем большую близость обнаруживает к природе, то есть чем он естественнее, тем достовернее, подлиннее.

В сближении с природой, как и в противопоставлении природе, человек, взятый в целокупности, обнаруживает меру своей подлинности. Великие художники тем только и заняты, что выявляют, как это происходит. В Толстом здесь все-таки преобладает тенденция к максимализму, сближению человека с природой. Наташу Ростову, например, наделяет он почти сверхъестественной силой воздействия на других людей, причем в одинаковой степени на таких разных, скажем, как ее брат Николай Ростов и князь Андрей, будущий ее жених, хотя и не ставший мужем из-за гибели своей. Вот они оба слушают пение Наташи:

«В голосе ее была та девственная нетронутость, то незнание своих сил и та необработанная бархатистость, которые так соединялись с недостатками искусства пения, что, казалось, нельзя было ничего изменить в этом голосе, не испортив его».

Подлинность человека у Пушкина — сплав его природных данных с непрерывным усовершенствованием их. Так, ставя музыку рядом с любовью, — «из наслаждений жизни одной любви музыка уступает», — то есть возводя благоприобретенные человеком свойства, сиречь музыку, на один уровень с природным человеческим даром, то есть любовью, Пушкин устанавливает, что и в основе благоприобретенного та же первоизданность: «Но и любовь — мелодия. . .» Стало быть, поскольку подлинность человеческая есть соединение природного с благоприобретенным, каждый человек достигает своей подлинности только своим единственным способом.

Отсюда, как пишет Толстой, «все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии», «у великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распреде-

ления предметов доведена до совершенства»; и вот два стихотворения Пушкина, убеждающие нас в этом:

КАЛМЫЧКЕ

Прощай, любезная калмычка!
Чуть-чуть, назло моих затей,
Меня похвальная привычка
Не увлекла среди степей
Вслед за кибиткою твоей.
Твои глаза, конечно, узки,
И плосок нос, и лоб широк,
Ты не лепечешь по-французски,
Ты шелком не сжимаешь ног,
По-английски пред самоваром
Узором хлеба не крошишь,
Не восхищаешься Сен-Маром,
Слегка Шекспира не ценишь,
Не погружаешься в мечтанье,
Когда нет мысли в голове,
Не распеваешь: *Ma dov'è*¹,
Галоп не прыгаешь в собрание...
Что нужды? — Ровно полчаса,
Пока коней мне запрягали,
Мне ум и сердце занимали
Твой взор и дикая краса.
Друзья! не всё ль одно и то же:
Забиться праздною душой
В блестящей зале, в модной ложе
Или в кибитке кочевой?

Суть стихотворения, как это нетрудно заметить, не в героине, а в самом поэте. Она — лишь повод для его размышлений о себе, о собственном образе жизни. Ведь и весь «роман» с калмычкой продолжался «ровно полчаса». Хотя бы на это короткое время она отвлекла его от горестных дум. А он — все же отдал дань первозданной красоте, пускай всего и на миг.

Но вот другое стихотворение, посвященное красивой женщине совсем иного порядка — «Княгине З. А. Волконской»:

Среди рассеянной Москвы,
При толках виста и бостона,
При бойком лепете молвы
Ты любишь игры Аполлона.
Царица муз и красоты,
Рукою нежной держишь ты
Волшебный скипетр вдохновенный,
И над задумчивым челом,
Двойным увенчанным венком,
И вьется и пылает гений.

¹ Но где (ит.).

Певца, плененного тобой,
Не отвергай смиренной дани,
Внемли с улыбкой голос мой,
Как мимоездом Каталани
Цыганке внемлет кочевой.

Воспевая княгиню З. А. Волконскую как «царицу муз и красоты», Пушкин как бы формулирует закон, определяющий, во что это обходится людям и на что обречены такие люди. Героиня стихотворения нашла наилучшие слова для выражения своего, вообще человеческого отношения к Пушкину в письме от 16 сентября 1825 года:

«Возвращайтесь к нам. Московский воздух легче. Великий русский поэт должен писать или в степях, или под стенами Кремля, а творец «Бориса Годунова» принадлежит стольному городу царей. — Кто она, та мать, зачавшая человека, чей генний — вся сила, все изящество, вся непринужденность; кто — то дикарем, то европейцем, то Шекспиром и Байроном, то Аристо, Анакреоном, но всегда Русским — переходит от лирического к драматическому, от песен нежных, любовных, простых, порой суровых, романтических или язвительных к важному и безыскусственному тону истории».

Изначальная красота, разумеется, в самой природе. Однако человек вступает в прямое соревнование с природой в этом отношении и создает красоту более высокого порядка. Пушкин проводит эту мысль во множестве своих произведений.

Чистые создания природы, будь они и самыми совершенными, как бы ни привлекали к себе нас, одновременно и отпугивают от себя, заключая в себе нечто чуждое нам. Тема эта, как увидим далее, буквально преследовала Пушкина.

Для Пушкина поэзия вступает в соревнование с самой природой, — хотя красота, являясь даром природы, как бы самодостаточна, тем не менее особа, наделенная красотой, нуждается в поэзии, без которой, вероятно, и не знала бы цену своей красоте. Уверенный в этом, поэт пишет ей мадригал, испытывая и сам от этого удовольствие, но также зная, что она, пускай и поневоле, рано или поздно, обратится к нему, ибо только через него увидит себя в своей подлинности.

Красота в известном смысле венец самоосуществления человека, между тем только поэзия окончательно награждает его красотой. И Пушкин видит в красоте вершину творческих усилий человека, воздав должное человеку как творцу красоты:

Ты богоматерь, нет сомненья,
Не та, которая красой
Пленила только дух святой,
Мила ты всем без исключения;

Не та, которая Христа
Родила, не спросясь супруга —
Есть бог другой земного круга —
Ему послушна красота,
Он бог Парни, Тибулла, Мура,
Им мучусь, им утешен я.
Он весь в тебя — ты мать Амура,
Ты богородица моя!

«К ***», 1826 г.

В стихотворении «Красавица» Пушкин говорит о том, что она «выше мира и страстей», что «ей нет соперниц, нет подруг», иначе говоря, воспринимает ее как достигшую предела в самоосуществлении и как вполне сознающую это, а потому словно замкнувшись в самой себе. Из чего следует не то, что красота нарушает необходимый порядок в мире, а то, что, напротив, предостанавливает его.

Прообразом героини стихотворения «Красавица», как и Нины Воронской в «Евгении Онегине», послужила графиня Е. М. Завадовская. Пушкин сталкивает в конце «Онегина» двух красавиц — Нину Воронскую и Татьяну, отдавая все предпочтения Татьяне.

...Она сидела у стола
С блестящей Ниной Воронскою,
Сей Клеопатрою Невы;
И верно б согласились вы,
Что Нина мраморной красою
Затмить соседку не могла,
Хоть ослепительна была.

Некогда Онегин учил Татьяну умению «властвовать собой». Урок, преподанный им Татьяне, не прошел для нее даром. Онегин же убедился в этом лучше, чем кто-либо другой, Вот генерал представляет их друг другу. И что же?

Ей-ей! не то, чтоб содрогнулась
Иль стала вдруг бледна, красна...
У ней и бровь не шевельнулась;
Не сжала даже губ она.

Да, Татьяна стала другой, но и осталась прежней, в чем вскоре пришлось убедиться Онегину. В свое время Онегин преподнес урок Татьяне, как не следует поддаваться непосредственному чувству и уметь «властвовать собою»; настало время, когда Татьяна учит Онегина тому, что человеку положено, сделав выбор, который бы не унижал его человеческого достоинства, оставаться уже навсегда верным этому выбору, во что бы это ему ни обходилось. Идеал этот, конечно, тем не менее

и фаталистичен. Мир прекрасен, однако и страшен: осуществляя себя, человеку приходится в чем-то и поступаться собою, но как добиться того, чтобы строить свою жизнь не наперекор себе, своей натуре? «Душевных наших мук не стоит мир», — говорит Пушкин в одном из исповедальнейших своих стихотворений «19 октября» (1825). Но жизнь неотделима от мук, значит, она тем не менее искупает муки, сколь бы горькими ни были те. И отсюда — «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать».

Следовательно, человек и мир, в их единстве и конфликте между ними, — одна из главенствующих тем пушкинской поэзии, равно мажорной и минорной, удивительно целостной и возвышающей нас, какие бы скорбные ноты ни звучали в ней.

2

Цельность и самодостаточность Пушкина как человека и поэта означают не то, что он обрел окончательное равновесие в самом себе и в окружающем мире, успокоившись на этом, а то, что бесстрашно шел на встречу с любым нарушением равновесия, уверенный в том, что найдет знак совмещения между несовместимостями, какими бы те ни были. Сказав это, я тут же понял, какое возражение сразу могут выставить против меня: а как быть, скажут мне, со знаменитым изречением Пушкина, вложенным в уста Моцарта, что «гений и злодейство — две вещи несовместные»? По мне же, как раз в приведенных словах заключен сильнейший аргумент в пользу цельности Пушкина: Пушкин говорит ведь о несовместимости не гения и злодея, а злодейства с гениальностью, но при этом вовсе не отрицает, что, наряду с гениями, в мире существуют и злодеи как противоположности гениям. В самом деле, у Пушкина речь не о том, что кто-то мог распять человека ради поэтического эксперимента, но о том, что поэзия отступится от самой себя, коли пойдет на такого рода эксперименты.

Не было бы преступлений, не нужны были бы и законы, на которых зиждется всякая человеческая общность. Даже у диких народов, непременно объединяющихся в какие-то общины, существуют некие нормы.

Это, собственно, и есть глубочайшая проблема нашего бытия, нашедшая гениальнейшее воплощение в пушкинском «Моцарте и Сальери». Оба героя трагедии, являясь художниками, своим творчеством приобщены и к своему времени и к вечности, видят в преходящем непреходящее. Ради этого они и живут, но о творчестве у них противоположное представле-

ние: Моцарт подчиняется лишь закону творчества, заключая его в самом себе, Сальери же поставил себя в зависимость от неких предустановлений, якобы управляющих творчеством и находящихся за его пределами. Правда Моцарта, как и неправота Сальери, очевидна и бесспорна. Из этого, однако, не следует, что Сальери — просто нуль, вывод, к которому часто приходят исследователи творчества Пушкина. Сальери не является нулем уже хотя бы потому, что у него собственная позиция в искусстве, которому он безмерно предан, и Моцарту в своем самоосуществлении надлежит опровергнуть ее, эту позицию, именуемую сальеризмом.

Но в последние годы наметилась и другая крайность — превознесение Сальери за его трудолюбие, поистине превосходящее меру всяких человеческих возможностей. Забывается при этом, что труд не есть замена дарования, и если при этом труду своему художник придает такое значение, то он в сущности выступает в роли узурпатора в искусстве. В таком случае ему остается один шаг до злодейства, которое и совершает Сальери, убивая Моцарта. И эту бездну бытия оказался способным раскрыть перед нами лишь Пушкин.

Сальеризм — не в мелкости или узости, а в недоверии, значит, и нелюбви к самому себе. Кто не любит себя, способен ли других полюбить? Здесь корень зла нашей жизни, в каком-то смысле и мирового зла. Пушкин дал о нем понятие более глубокое, чем кто-либо из всемирных художников. На первом месте здесь «Моцарт и Сальери», затем «Медный всадник», а также множество стихотворений, как «Анчар», «Бесы», «Утопленник» и другие.

Зло — также и повседневность для Пушкина. Достаточно назвать одного только Булгарина, с которым всю жизнь боролся великий поэт. У нас находятся доброты, которые чуть ли не поют хвалу Булгарину за его настойчивость в литературном труде, то есть за терпение. Пушкин охотно признает это качество в Булгарине, но как раз для нанесения неотразимого удара по Булгарину. Приведем определение Бюффона, что гений есть терпение, Пушкин замечает, что в таком случае и Булгарина можно считать за гения, а еще в большей мере его читателей, если у них хватает терпения на прочтение его произведений.

Но тема о мировом зле — еще впереди.

Мера гениальности для Пушкина — мера постижения человека и мира как не знающих предела в своем самосозидании.

Движение души человеческой к идеалу — безостановочно и безбрежно, ибо душа наша вечна и неисчерпаема и живет, пока творит себя, а творит, пока живет. Здесь краеугольный камень

пушкинского историзма, которым проникнуто все творчество Пушкина, а не только произведения на исторические темы. Все эти последние, исполняя свое прямое назначение, в такой же степени являются откликами на все, что происходит сейчас, ибо в них изображается та же извечная душа человеческая, преломившая в себе соотношение с вечно меняющимся миром, соответственно тому, каким он был некогда. И в этом смысле нет никакой разницы, например, между «Евгением Онегиным» и «Борисом Годуновым»: «Евгений Онегин» настолько же историчен, насколько «Борис Годунов» современен. Белинский первым назвал «Евгения Онегина», в определенном значении, историческим романом. Правда, подразумевая под этим то, что в пушкинском романе запечатлена известная эпоха в историческом развитии России. Я же, говоря об историчности «Евгения Онегина», разумею, что Пушкин этим романом означает не только эпоху, в которую происходят события, изображаемые в нем, но преподносит нам через своеобразное отношение к ним всю человеческую историю.

Отсюда мы делаем вывод о том, что переход от современных сюжетов к историческим не представлял для Пушкина особой сложности. Напротив, последние как бы непосредственно заключали в себе первые. Вообще искусство, взятое в целом, существует, поскольку обращено непосредственно к современникам художника, каких бы идеологических и эстетических установок ни придерживался он, — был бы только настоящим художником. У Пушкина современные и исторические сюжеты как бы уравниваются между собою, хотя Пушкин великолепно отдает себе отчет о преимуществах одних перед другими. Конечно, главное произведение Пушкина, то есть «Евгений Онегин», посвящено современной теме. Также — абсолютное большинство стихотворений. Однако все драматические произведения разрабатывают исторические сюжеты. Из шести главных поэм три, причем две из них самые значительные, то есть «Полтава» и «Медный всадник», построены также на историческом материале. Если говорить о прозе, здесь явный перевес на стороне исторических построений — тут достаточно назвать «Капитанскую дочку», «Арапа Петра Великого» и «Египетские ночи».

История, мало сказать, сама по себе производит первичный отбор людей и событий, достойных высшего внимания будущих поколений, — главное, она учит человека, углубляющегося в нее, тому, что, хочет он того или не хочет, сознает это или не сознает, в конечном счете судьба его зависит от того, каким образом складываются у него отношения с историей, — иными словами, с миром как целым. Это столкновение

и характер этого столкновения мы и называем судьбой человеческой, иными словами, последней мерой для измерения человека.

Пушкин только и делал в своей лирике, — впрочем, не в одной только лирике, — что себя примерял к истории, меряя себя историей, как и историю собою. Ему в общем вполне ясна была та истина, что история делается людьми, как и люди делаются историей. Он не только писал произведения на исторические сюжеты, а подходил к истории как к предмету изображения искусства, обладающему таким же правом на внимание со стороны искусства, как и сам человек.

В «Борисе Годунове», о котором у нас уже шла речь именно в этом плане, люди изображены преимущественно в ракурсе их претензий делать историю, без всякого учета, что они могут делать ее, лишь сознавая, что и она делает их. Короче и яснее — в героях «Бориса Годунова» Пушкин особо выделяет на первый план авантюристический элемент, вообще неотделимый от человеческой природы. Я сказал, разбирая «Бориса Годунова», что герои этой трагедии чрезвычайно слабо обнаруживают себя в своих деяниях, их суть выявляется в основном в рассуждениях. И если сам царь Борис пространно разъясняет, сколько благих дел сделал он для народа, — так все это в общем только рассуждения о делах, а не сами дела. И это не случайно: он занят этими делами не как творчеством во имя осуществления исторического процесса, а лишь с целью угодить народу, чтобы народ действительно признал его правителем государства, отдающим себя служению государству. Понятно, что в «Борисе Годунове» всех участников трагедии, за исключением народа, настигает кара со стороны истории, потому что они пренебрегают историей, которая имеет власть над человеком не меньше, чем человек над нею. Все они — жертвы судьбы, но не творцы ее, и находятся не в поединке с нею, на равных, а в состоянии ожидания часа, когда она расправится с ними.

В другом ракурсе предстает история в «Полтаве». Здесь люди повернуты к нам той своей стороной, когда они обнаруживают в своем поведении, сознательно или бессознательно, противодействие поступательному ходу исторических событий. Отсюда и особый психологизм этой поэмы. По скрупулезности психологического анализа «Полтава» безусловно занимает первое место среди крупномасштабных произведений Пушкина. И причина этого — в уклонении главных действующих лиц, таких как Мазепа, Кочубей и Мария, от участия в великом историческом событии, захватившем огромные человеческие массы. А все — по сугубо личным мотивам. Мазепа — из-за личных

счетов с Петром Великим. Кочубей — из-за самодовольства, подстерегающего каждого из нас. Мария — как забывшая всякий человеческий долг, ослепленная своей любовью к Мазепе. В конце концов каждого из них настигает наказание. Целиком отдавшись самим себе, думая только о своих правах и забыв о своих обязанностях, они отделились от человеческой общности.

Мазепа сделал это вполне сознательно. Пушкин объясняет предательство Мазепы его воспитанием и характером. «Мазепа, воспитанный в Европе в то время, как понятия о дворянской чести были на высшей ступени силы, Мазепа мог помнить долго обиду московского царя и отомстить ему при случае. В этой черте весь его характер, скрытый, жестокий, постоянный». Месть — руководящая нить в судьбе Мазепы. Весь предавшись мечте о мести, Мазепа занят только одним — обдумывает план, как осуществить свою мечту. Потому он до предела погружен в себя.

В этом своеобразная цельность характера Мазепы: идет к цели до последней точки и, сколько бы ни сомневался в том, что цель будет достигнута, ни перед чем не останавливается. Причем ему нельзя приписать отсутствие рефлексии, — для этого достаточно указать на две вещи: на сознание им безнадежности своего дела и укоры совести в его раздумьях о Марии. Однако то, что Мазепа рефлексирует и таким образом обнаруживает в своем сознании наличие противоположных начал, неизменно следуя только одному из них, то есть не отменяет и не пересматривает своего единственно принятого решения, лишь подтверждает своеобразную монолитность его личности, — следовательно, как и другие главнейшие герои Пушкина, является человеком судьбы.

Кочубей, в противоположность Мазепе, злодею, благороднейшая личность, тем не менее ущемлен своим самодовольством, решительной непричастностью к общим человеческим судьбам, даже, я бы сказал, и каким-то подчеркнутым невниманием к ним, и это губит его. Между тем наше личное благополучие так зыбко и непрочное. И это подчеркнуто эпитафией к поэме из Байрона:

The power and glory of the war,
Faithless as their vain votaries, men,
Had pass'd to triumphant Czar.

То есть:

Мощь и слава войны,
Как и люди, их суетные поклонники,
Перешли на сторону торжествующего царя.

Что ж прельстило Пушкина в байроновском трехстишии? Думаю, особенно указание на суетность людей. Суета — одно из самых ходовых слов в словаре Пушкина. В суете Пушкин видит противоположность творчеству, пагубу для творчества, а творчество понимает не только в специфическом смысле, то есть как создание художественных ценностей, но и как свойство, присущее всякому человеку, непременно, хотя бы в какой-то степени, озабоченному осуществлением своей собственной, единственной на целом свете, человеческой природы, на пути чего стоит сведение смысла бытия своего к устройству повседневного благополучия, где всякое личное начало в человеке угасает.

Конечно, ситуация, в которой оказались главные герои «Полтавы», могла бы возникнуть и в рамках повседневных человеческих отношений, а не на почве исторического события. Но тогда был бы и другой накал страстей в поэме, тогда бы ее герои не потерпели аварию в историческом процессе. Они именно его жертвы, противопоставившие ему своеволие, — либо сознательно, как это делает Мазепа, либо стихийно, как это получилось у Кочубея и Марни.

Сюжет «Полтавы», как известно, исчерпывается первыми ее двумя песнями, третья ее часть строится на буквально историческом сюжете, а в центре ее — Петр Великий. На этом основании со времен Белинского утвердилась мысль об отсутствии художественной органичности «Полтавы». Белинский писал о «Полтаве», что это и не эпическая и не романтическая поэма, а вроде какой-то неудачный гибрид из неестественного сращения той и другой. В поэме, говорится у Белинского, нет героя — ни романтического, ибо Мазепу никак невозможно считать таковым, ни эпического, ибо Петр Великий является в ней лишь эпизодическим лицом. Но Пушкин и не ставил перед собой ни той, ни другой задачи, то есть не стремился к созданию ни романтической, ни эпической поэмы. «Полтава» проникнута глубочайшим духом историзма и психологизма. В «Полтаве», может быть, как ни в одном другом своем произведении, Пушкин сплавил в нераздельное целое историзм и психологизм. Он проверяет в ней психологию историей, а историю психологией. Задача его здесь — обнаружить, как может обернуться судьба для человека, отъединившегося от истории,

3

Конечно же, ставя людей в различные ракурсы в их отношениях с судьбой, Пушкин не ищет единственного ракурса,

выбрав который, человек мог бы спокойно довериться своей судьбе, полностью и окончательно положиться на нее. Такого, знает Пушкин, не бывает, и в истории находит он лучшее подтверждение тому. Весь путь человечества — в исканиях плодотворных соединений личных усилий с судьбою как силою сверхличностной, однако являющейся не каким-то потусторонним предначертанием, а сложным образованием, возникающим на почве людских же отношений. Все это и составляет стержень пушкинского творчества. На первом месте у него — самопознание, которое он обращает в средство познания других, что и представляет собою способ проникновения как в человека, так и в человеческие отношения. Я говорю так потому, что Пушкин прежде всего лирик. Впрочем, по духовным и эстетическим установкам он остается лириком всюду, во всех видах и жанрах своего творчества, — и это в том смысле, что, о чем бы ни писал, он писал для себя, уясняя аспекты собственного поведения в мире и собственного отношения к миру. Он жил, чтобы все знать, иметь обо всем свои суждения, определять ко всему свое отношение, словом, занимать то место в мире, которое только его одного достойно. И чем далее, тем более заботила его эта мысль, которой он все настойчивее делится с ближайшими людьми.

К Е. М. Хитрово от 9 февраля 1831 года:

«Как вы счастливы, сударыня, что обладаете душой, способной все понять и всем интересоваться. Волнение, проявляемое вами по поводу смерти поэта в то время, как вся Европа содрогается, есть лучшее доказательство этой всеобъемлемости чувства. Будь вдова моего друга в бедственном положении, поверьте, сударыня, я бы обратился за помощью только к вам. Но Дельвиг оставил двух братьев, для которых он был единственной опорой: нельзя ли определить их в пажеский корпус?..»

Ей же, от 21 августа 1830 года (из Москвы):

«Как я должен благодарить вас, сударыня, за любезность, с которой уведомляете меня хоть немного о том, что происходит в Европе! Здесь никто не получает французских газет, а что касается политических суждений обо всем происшедшем, то Английский клуб решил, что князь Дмитрий Голицын был неправ, издав ордонанс о запрещении игры в экарте. И среди этих-то орангутангов я осужден жить в самое интересное время нашего века! В довершение всех бед и неприятностей только что скончался мой бедный дядюшка Василий Львович. Надо признаться, никогда еще ни один дядя не умирал так некстати. Итак, женитьба моя откладывается еще на полтора месяца, и бог знает, когда я смогу вернуться в Петербург.

«Парижанка» не стоит «Марсельезы». Это водевильные куплеты. Мне до смерти хочется прочесть речь Шатобриана в защиту герцога Бордосского. Он еще раз блеснул. Во всяком случае, теперь он снова попал в оппозицию. В чем сущность оппозиции газеты «Время»? Стремится ли она к республике? Те, кто еще недавно хотели ее, ускорили коронацию Луи-Филиппа; он обязан пожаловать их камергерами и назначить им пенсии. Брак г-жи де Жанлис с Лафайетом был бы вполне уместен; а венчать их должен был бы епископ Талейран. Так была бы завершена революция». ¹

П. А. Осиповой, от 10 июня 1827 года:

«Так как вы изволите еще мною интересоваться, что же мне вам сказать, сударыня, о моем пребывании в Москве и о моем приезде в Петербург — пошлость и глупость обеих наших столиц равны, хотя и различны, и так как я притязая на беспристрастие, то скажу, что если бы мне дали выбирать между обеими, я выбрал бы Тригорское, — почти как Арлекин, который на вопрос, что он предпочитает: быть колесованным или повешенным? — ответил: я предпочитаю молочный суп».

П. А. Вяземскому, от 25 января 1829 года:

«Я в Петербурге с неделю, не больше. Нашел здесь все общество в волнении удивительном. Веселятся до упаду и в стойку, то есть на раутах, которые входят здесь в большую моду. Давно бы нам догадаться: мы сотворены для раутов, ибо в них не нужно ни ума, ни веселости, ни общего разговора, ни политики, ни литературы. Ходишь по ногам, как по ковру, извиняешься — вот уже замена разговору. С моей стороны, я от раутов в восхищении. . .»

Неуютно, слишком неуютно жилось Пушкину на этом свете. Не скажешь лучше, чем он сам сказал об этом в письме к Бенкендорфу от 24 марта 1830 года, характеризуя в целом свое положение:

«Оно до такой степени неустойчиво, что я ежеминутно чувствую себя накануне несчастья, которого не могу ни предвидеть, ни избежать. Если до настоящего времени я не впал в немилость, то обязан этим не знанию своих прав и обязанностей, но единственно вашей личной ко мне благосклонности. Но если вы завтра не будете министром, то послезавтра меня упрячут».

Пушкин, однако, и не думал всерьез об укрытии в тихую обитель. Игра с опасностью — суть его природы. В сущности,

¹ Генерал Лафайет в свое время сочувствовал французской революции. Потом переметнулся на сторону контрреволюции; писательница Жанлис являлась воспитательницей будущего короля Луи-Филиппа; Талейран — эталон политической беспринципности.

элемент такой склонности есть в каждом из нас. Мы только стараемся не дать хода ему. И тем укорачиваем себя. Времени безопасного действительно не существует. Конец у всех один. Только никто не спешит к нему. Пушкин тут не исключение. Ему тоже приходилось считаться с обстоятельствами. Но оттого, что он поплакался Бенкендорфу и наговорил ему комплиментов, ничего в нем не изменилось. Он ведь не взял на себя никаких обязательств перед Бенкендорфом, а только свалил всю вину за положение, в котором оказался, на Булгарина, сняв ее с Бенкендорфа. Не более того.

Жене от 18 мая 1834 года:

«Я тебе не писал, потому что был зол — не на тебя, на других. Одно из моих писем попало в полицию и так далее. Смотри, женка: надеюсь, что ты моих писем списывать никому не даешь; если почта распечатала письмо мужа к жене, так это ее дело, и тут одно неприятно: тайна семейственных сношений, проникнутая скверным и бесчестным образом, но если ты виновата, так это мне было бы больно... Никто не должен быть принят в нашу спальню. Без тайны нет семейственной жизни. Я пишу тебе не для печати; а тебе нечего публику принимать в наперсники. Но знаю, что этого быть не может; а свинство уже давно меня ни в ком не удивляет».

Если знает, «что этого быть не может», так зачем же столь решительно требует от нее «публику не брать в наперсники»? И тут же прямое, безоговорочное выражение своего недоверия к ней: «Новостей нет, да хоть бы и были, так не сказал бы».

Я привел сердитые слова Пушкина из письма к жене не с целью преподнести их как последнюю истину об отношениях между ними, а к тому, что и без них нет ее, этой самой истины.

Между тем в последние годы у нас делают из Натальи Николаевны чуть ли не ангела-хранителя Пушкина. В. Непомятый справедливо поднял свой голос против чрезмерного возвышения ее личности. В самом деле, разве разгадка того, что она представляла собою, даст нам ключ к разгадыванию, что представляет собою Пушкин? Что за нелепость! Я не говорю, что она ничего не значит для понимания его, — это было бы тоже нелепостью. Утрата ее писем к мужу — огромный пробел для нашего изучения Пушкина. Но что бы могли мы узнать из них? Главным образом, думается мне, они бы дали нам более ясное представление о ней. Хотя, с другой стороны, знание ее по письмам к Пушкину не помешало бы нам в лучшем постижении Пушкина.

Что она стремилась к обособленности от него, — это не нуждается в доказательствах. И тут с ее стороны самые различные ходы. Обмен между ними письмами с предъявлениями

претензий друг к другу приходится на время, когда Пушкин написал нежнейшее письмо к Александре Ивановне Беклешовой, в девичестве — Вульф, с которой около десяти лет назад намечался у него роман, так и не состоявшийся, и которой посвящено «Признание» — одна из жемчужин пушкинской лирики. Этому роману, как бы с намерением продолжать его, и посвящено письмо с датой «11—18 сентября 1835 г.»:

«Мой ангел, как мне жаль, что я Вас уже не застал, и как обрадовала меня Евпраксия Николаевна, сказав, что Вы опять собираетесь приехать в наши края! Приезжайте, ради бога; хоть к 23-му. У меня для Вас три коробка признаний, объяснений и всякой всячины. Можно будет, на досуге, и влюбиться. Я пишу к Вам, а наискось от меня сидите Вы сами в образе Марии Ивановны. Вы не поверите, как она напоминает прежнее время.

И путешествия в Опочку.

и прочая. Простите мне дружескую болтовню. Целую Ваши ручки.

А. П.»

Отношения между Пушкиным и Натальей Николаевной к этому времени становятся все более натянутыми. Она упивалась своими блестящими успехами в великосветском Петербурге, он же проникался все большей яростью к этому Петербургу. На этой почве и разрастался конфликт между ними, что с такой наглядностью и горечью выражается в его письмах к ней.

От 8 июня 1834 года:

«Милый мой ангел! Я было написал тебе письмо на четырех страницах, но оно вышло такое горькое и мрачное, что я его тебе не послал, а пишу другое. У меня решительно сплин. Скучно мне жить без тебя и не сметь даже писать тебе все, что придет на сердце. Ты говоришь о Болдине. Хорошо бы туда засесть, да мудрено. Об этом успеем еще поговорить. Не сердись, жена, и не толкуй моих жалоб в худую сторону. Никогда не думал я упрекать тебя в своей зависимости. Я должен был на тебе жениться, потому что всю жизнь был бы без тебя несчастлив; но я не должен был вступать в службу и, что еще хуже, опутать себя денежными обязательствами. Зависимость жизни семейственной делает человека более нравственным. Зависимость, которую налагаем на себя из честолюбия или из нужды, унижает нас. Теперь они смотрят на меня как на холопа, с которым можно поступать как им угодно. Опала легче презрения. Я, как Ломоносов, не хочу быть шутком ниже у господ бога. Но ты во всем этом не виновата, а виноват я из

добродушия, коим я преисполнен до глупости, несмотря на опыты жизни».

Видимо, в ответ на его жалобы о своем тяжелом душевном состоянии писала она ему, сделав благородную мину, что это из-за нее он оказался в таком положении и что ему остается лишь пожалеть о своей женитьбе на ней. Иначе прочесть это письмо Пушкина невозможно. Она играла в благородство. Он прекрасно понимал ее. Из других его писем к ней того же времени следует тот же вывод — она была слишком занята собою, чтобы разделять с ним его горестные размышления о том, как складывается его судьба. Мало того, — часто обращалась к нему с укорами, для которых не было никаких оснований, — не для того ли, чтоб выгораживать себя?

Ей же, от 11 июня того же года, из Петербурга в Полотняный завод:

«Нашла за что браниться!.. за Летний сад и за Соболевского. Да ведь Летний сад мой огород. Я вставши от сна иду туда в халате и туфлях. После обеда сплю в нем, читаю и пишу. Я в нем дома. А Соболевский? Соболевский сам по себе, а я сам по себе. Он спекуляции творит свои, а я свои. Моя спекуляция удрать к тебе в деревню. Что ты пишешь о Калуге? Что тебе смотреть на нее? Калуга немного гаже Москвы, которая гораздо гаже Петербурга. Что ж тебе там делать? Это тебя сестры баламутят, и верно уж моя любимая...¹ Прошу тебя, мой друг, в Калугу не ездить. Сиди дома, так будет лучше...»

Вы думаете, вняла советам мужа Наталья Николаевна? Как бы не так: поступила, как хотелось ей, а не ему, — и опять он вынужден выговаривать ей:

«Описание вашего путешествия в Калугу, как ни смешно, для меня вовсе не забавно. Что за охота таскаться в скверный уездный городишко, чтоб видеть скверных актеров, скверно играющих старую скверную оперу? Что за охота останавливаться в трактире, ходить в гости к купеческим дочерям, смотреть с чернию губернский фейерверк, когда в Петербурге ты никогда и не думаешь посмотреть на Каратыгиных и никаким фейерверком тебя в карету не заманишь. Просил я тебя по Калугам не разезжать, да, видно, уж у тебя такая натура. О твоих кокетственных сношениях с соседом говорить нечего. Кокетничать я сам тебе позволил — но читать о том лист кругом подробного описания вовсе мне не нужно» (1834, 3 августа).

¹ Полагают, что это Екатерина, будущая супруга Дантеса. — Б. Б.

Идя наперекор его просьбам относительно ее собственнго поведения, Наталья Николаевна еще и находила занятным для себя дразнить его этим. Разумеется, я вовсе не намерен свалить на нее вину за драматическое положение, в котором оказался Пушкин в последние годы жизни, как и за трагический обрыв его жизни. Если сказать резко, она тут ни при чем. Дело в нем, а не в ней. Нельзя, однако, возводить ее на пьедестал. Лучшей жены, жены-спутницы во всех делах его, у него, очевидно, и не могло быть. Мы отдаем ей долг, как женщине, давшей величайшую радость ему, что вовсе не противоречит тому, что она заключала в себе и великие огорчения для него. И это так вяжется с судьбой и личностью Пушкина.

Не знаю, умела ли Наталья Николаевна проникать в тайный смысл писем своего мужа, — решительно невозможно поручиться за это: может, она и не нуждалась в том, так как поступала всегда по своему усмотрению. Иногда Пушкин поддавался отчаянию, но тут же брал себя в руки. Так, 30 апреля 1834 года, в один и тот же день, пишет два письма к ней. В первом описывает он, как у него в Петербурге, в Английском клубе, будто украли 350 рублей. И он ничуть не огорчился этим. Напротив, будто обрадовался этому. «Я зол на Петербург и радуюсь каждой его гадости». Но это — лишь увертюра. Главное же — он возмущен ее письмом, в котором она сообщает из Москвы о своем посещении бала княгини Т. В. Голицыной. Ведь предупреждал же он ее, чтобы она этого не делала. А ей, оказалось, наплевать на его предупреждения. Ему ничего не осталось, как только ограничиться бесполезными упреками.

«Женка, женка! если в эдакой безделице ты меня не слушаешь, так как мне не думать. . . ну, уж бог с тобой».

Сказав это, тут же спохватился, что не все сказал, может быть, как раз главного не сказал:

«Ты говоришь: я к ней не ездила, она сама ко мне подошла. Это-то и худо. Ты могла и должна была сделать ей визит, потому что она штатс-дама, а ты камер-пажиха; это дело службы. Но на бал к ней нечего было тебе являться».

Далее, по мнению Пушкина, она забывает, кем является:

«Московские дамы не в пример. Они пускай таскаются по передним, к тем, которые на них и не смотрят. Туда им и дорога».

Но ей такое не пристало: она — жена Пушкина. И Пушкин не в силах был втолковать ей это. Понятна его ярость от своего бессилия справиться с женой. Его бесило, что она таяла от удовольствия красоваться собою в тех кругах, где притаилась гибель его,

Пушкину приходилось идти против себя, умеряя свой гнев от поведения жены. Только что отправив ей письмо, о котором шла речь, тут же берется за второе письмо, принуждая себя укрощать свой характер. Во втором письме пишет, что денег у него никто не крал, это — «низкая клевета». Значит, и Петербург не так гадок ему. Значит, в Петербурге задают и такие балы, от которых можно прийти в полный восторг. Он и пытается описать один такой бал, о котором будто «весь город говорит». . . Там будто было все прекрасно. Но он там не был: «Я был в народе, и передо мною весь город проехал в каретах (кроме поэта Кукольника, который проехал в каком-то старом фургоне, с каким-то оборванным мальчишкой на запятках; что было истинное поэтическое явление)».

Не ясно ли, что, предприняв попытку смягчить свою обиду на жену, Пушкин лишь перевел ее в сугубо иронический план. Но у нее-то, как видно из всего, не было никакого интереса к его стилистическим уловкам, ее, надо полагать, вполне устраивали такие слова: «Прощаю тебе бал у Голицыной. . .» Да и эти слова, если они были нужны ей, то разве только для того, чтоб не разводить лишних ссор в доме.

Та игра, о которой идет речь здесь, не была равной, — все козыри были в руках Натальи Николаевны, она ничем не рисковала, светские круги были целиком на ее стороне. Это еще не все, даже и не самое главное, в особенности если иметь в виду в первую очередь Пушкина, а нас только он и интересует; от Пушкина отвернулись и его доброжелатели, как Карамзины, да в каком-то смысле и Вяземский. Оно и должно было так произойти: для всех, в том числе и для Вяземских, нелады в семье Пушкиных являлись обычным случаем из хроники жизни великосветских столичных кругов, для Пушкина же — угрозой для его важнейших духовных установок. Он представлял собою целостную личность во всех отношениях. Предпринимая такой шаг, как женитьба, знал, что этим самым покушается на целостность своей личности, как бы поступает частью ее, на которую могла предъявить свои права жена. Выдержки из двух писем к Плетневу, от 31 августа и 29 сентября 1830 года, и из письма к Кривцову от 10 февраля 1831 года не оставляют сомнений в этом.

«Черт меня догадал бредить о счастье, как будто я для него создан. Должно было мне довольствоваться независимостью, которой я был обязан богу и тебе».

«Доселе он я — а тут он будет мы. Шутка!»

«В тридцать лет люди обыкновенно женятся. — Я поступаю как люди и, вероятно, не буду в том расканваться. К тому же я женюсь без упоения, без ребяческого очарования. Горести

не удивят меня: они входят в мои домашние расчеты. Всякая радость будет мне неожиданностью».

Все то более или менее сбылось с Пушкинным после женитьбы, о чем он говорил перед женитьбой; все, или почти все, кроме одного, — его «я» так и не превратилось в «мы». Не получилось одного целого из его семьи. Чувство одиночества росло в нем с катастрофической силой. А с другой стороны, уже в первый год женитьбы появляется у него мечта о своей хижине, то есть об удалении от столичного образа жизни, поначалу — более об удалении от него. 29 июня 1831 года пишет он своей приятельнице П. А. Осиповой, из Царского Села, где проводил первое лето с женой, поблизости от императорского двора, в Опочку:

«К слову сказать, если бы я не боялся быть навязчивым, я попросил бы вас, как добрую соседку и дорогого друга, сообщить мне, не могу ли я приобрести Савкино, и на каких условиях. Я бы выстроил себе там хижину, поставил свои книги и проводил бы подле добрых старых друзей. несколько месяцев в году. Что скажете вы, сударыня, о моих воздушных замках, иначе говоря о моей хижине в Савкино?»

Ей же, на ту же тему, около года спустя, 16 мая 1832 года:

«Я не сообщаю вам ни политических, ни литературных новостей, — думаю, что они вам надоели так же, как и мне. Нет ничего более мудрого, как сидеть у себя в деревне и поливать капусту. Старая истина, которую я ежедневно применяю к себе, посреди своей светской и суматошной жизни».

Семейная жизнь не складывалась, — хотя он и написал однажды жене: «...душу твою люблю еще более твоего лица» (1833, 12 августа).

Пусть это так. Но душа ее все более ускользала от него.

«К чему тебе принимать мужчин, которые за тобою ухаживают? не знаешь, на кого нападешь. Прочти басню А. Измайлова о Фоме и Кузьме. Фома накормил Кузьму икрой и селедкой, Кузьма стал просить пить, а Фома не дал. Кузьма и прибил Фому как каналью. Из этого поэт выводит следующее нравоучение: красавицы! Не кормите селедкой, если не хотите пить давать, не то можете наскочить на Кузьму. Видишь ли? прошу, чтоб у меня не было этих академических завтраков» (1833, 30 октября).

Через несколько дней — снова о том же:

«Помнится, я был немножко сердит — и, кажется, письмо немного жестко. Повторяю тебе помягче, что кокетство ни к чему доброму не ведет; лишает молодой женщины того, без чего нет ни семейственного благополучия, ни спокойствия в отношениях к свету: уважения» (1833, 6 ноября),

Пушкин не устает примеривать свое женатое состояние к холостому.

«Жизнь моя в Петербурге ни то, ни се. Заботы о жизни мешают мне скучать. Но нет у меня досуга, вольной холостой жизни, необходимой для писателя. Кружусь в свете, жена моя в большой моде — все это требует денег, деньги мне достаются через труды, а труды требуют уединения» (Нащокину, 1833, 25 февраля).

Пушкин в поисках заработка! Как это не вяжется с нашим представлением о нем:

«Дай, сделаю деньги, не для себя, для тебя. Я деньги мало люблю — но уважаю в них единственный способ благопристойной независимости. А о каком соседе пишешь мне лукавые письма? Кем это меня страшашь? Отселе вижу, что такое. Человек лет 36; отставной военный или служащий по выборам. С пузом и в картузе. Имеет 300 душ и едет их перезакладывать — по случаю неурожая. А накануне отъезда сентиментальничает перед тобою. Не так ли? А ты, бабенка, за именем того и другого, избираешь в обожатели его: дельно. Да как балы тебе не приелись, что ты и в Калугу едешь для них. Удивительно!» (1834, 14 июля).

В свою очередь, осложнялись литературные дела Пушкина.

М. П. Погодину, от 7 апреля 1834 года:

«Радуюсь случаю поговорить с Вами откровенно. Общество Любителей поступило со мною так, что никаким образом не могу быть с ним в сношении. Оно выбрало меня в свои члены вместе с Булгариным, в то самое время, как он единогласно был забаллотирован в Английском клубе... как шпион, переметчик и клеветник, в то самое время, как я в ответ на его ругательства принужден был напечатать статью о Видоке; мне нужно было доказать публике, которая вправе была удивляться моему долготерпению, что я имею полное право презирать мнение Булгарина и не требовать удовлетворения от ошельмованного негодяя, толкующего о чести и нравственности...»

И дальше:

«Вы спрашиваете меня о «Медном всаднике», о Пугачеве и о Петре. Первый не будет напечатан. Пугачев выйдет к осени. К Петру приступаю со страхом и трепетом, как Вы к исторической кафедре. Вообще пишу много про себя, а печатаю поневоле и единственно для денег: охота являться перед публикою, которая Вас не понимает, чтоб четыре дурака ругали потом Вас шесть месяцев в своих журналах только что не по матерну. Было время, когда литература была благородное, аристократическое поприще. Ныне это вшивый рынок. Быть так»,

Письмо к жене с обещанием делать деньги отделено от письма к Погдину всего только четырьмя месяцами. Из сопоставления этих двух писем напрашивается вывод о безразличии жены Пушкина к его делам и настроению. Пушкин все настойчивее прибегает к сравнению своей женатой жизни с холостой, безвозвратно ушедшей от него. 8 января 1835 года пишет он Нащокину:

«С любопытством взглянул бы я на твою семейственную и деревенскую жизнь. Я знал тебя всегда под бурей и в качке. Какое действие имеет на тебя спокойствие? видал ли ты лошадей, выгруженных на петербургской бирже? Они шатаются и не могут ходить. Не то ли с тобой? О себе говорить я тебе не хочу, потому что не намерен в наперсники брать московскую почту, которая нынешний год делала со мною удивительные свинства; буду писать тебе по оказии».

Как видим, два обстоятельства приобретают исключительное значение для душевного настроения и литературной позиции Пушкина в 30-е годы: хотя он и создал семью, женившись, но эта семья не представляла собою единого целого, ибо жена поэта все более уходила в обособленную жизнь и действия ее со временем приобретали характер, скорее, выгодный его врагам, а не ему; отдавая себе полнейший отчет во всем этом, Пушкин не ослаблял, напротив, наращивал усилия направить ее на верный путь, дабы она действительно сделалась второй стороной его самого. И так как он всегда мыслил свои литературные дела как продолжение своего личного бытия, то сложившаяся семейная ситуация, естественно, вклинилась и в литературную позицию, подвергла ее известной деформации, не меняя, однако, сути. Тут прежде всего напрашивается пример со стихотворением «Пора, мой друг, пора!..», напечатанным в 1834 году, как раз когда перед взором Пушкина со всей явственностью обнаружилась несостоятельность его предсвадебного утверждения, что после женитьбы его «я» превратится в «мы». Это был самый большой просчет Пушкина, — но он был неизбежен: женись, Пушкин как бы лишал себя, равно и жену свою, автономности, правом на которую обладает всякая личность. Женись без готовности идти на это он был не в состоянии, ибо какие же это муж и жена, если каждый из них не готов поступиться самим собою, чтоб образовалось одно неделимое целое. Духовные же установки Пушкина решительно противоречили этому. Пушкин знал это, но равно был убежден и в том, что должен поступить подобно всем людям, считая себя таким же человеком, как и каждый из нас.

У Пушкина женщина, как правило, всегда права. Говорят, это потому, что он непременно принимает сторону слабого. Мы

увидим, что бывает и совсем иначе. В противном случае сильному не оставалось бы места на земле. Между тем на сильных земля держится: под «сильными» я разумею деятельные натуры. Тяжба Пушкина с женой, как сказано, сильнейшим образом отразилась в его позднейшем творчестве. Не могу понять, как такой крупнейший пушкинист и первоклассный знаток рукописного наследия Пушкина, как Б. В. Томашевский, мог написать о стихотворении «Пора, мой друг, пора!..», что это «необработанный отрывок». На самом деле перед нами — одна из вершин пушкинской лирики:

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоём
Предполагаем жить, и глядь — как раз умрем.
На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Да, побег, о котором сказано в приведенном стихотворении, задуман был Пушкиным действительно давно. О нем говорится, в частности, в стихотворении «Монастырь на Казбеке», написанном пятью годами раньше:

Высоко над семьею гор,
Казбек, твой царственный шатер
Сияет вечными лучами.
Твой монастырь над облаками,
Как в небе реющий ковчег,
Парит, чуть видный, над горами.

Далекий, вожделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине.
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство бога скрыться мне!..

Пушкин будто собирался продолжить стихотворение «Пора, мой друг, пора!..» Приводится при этом следующий прозаический набросок Пушкина, трактующийся как план этого продолжения:

«Юность не имеет нужды в *at home*,¹ зрелый возраст ужасается *своего* уединения. Блажен, кто находит подругу — тогда удались он *домой*.

О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть».

¹ В своем доме (англ.).

Но нет ли ошибки в утверждении, что сначала было написано стихотворение, а потом этот прозаический набросок, как план его продолжения? Допустим, что ошибки нет. Однако можно ли отнести к прозаическому наброску как формулирующему продолжение стихотворения? По-моему, такое представление о прозаическом наброске решительно расходится со здравым смыслом: будь это и план для какой-то творческой работы, то под нею следует подразумевать, по крайней мере, большую поэму, — если уж не говорить о том, что «Пора, мой друг, пора! . . .» — стихотворение абсолютно законченное, к тому же и сверхсовершенное.

План произведения, намеченный в приведенном наброске, как это нетрудно доказать, не мог быть осуществлен Пушкиным из-за его чрезмерной обширности. А главное, это, скорее, вообще план не художественного создания, а перестройки всей жизни. Я, однако, не думаю, что сам Пушкин верил в то, что он будет жить, как намечено в этом плане, так как для этого ему надо было начать все с перестройки всего своего мировоззрения, но здесь на эту тему нет ни полуслова.

Итак, Пушкин 30-х годов, ближе к их середине, намечает линию коренного изменения своей жизни. Доводы идут от осознания не только своей собственной индивидуальной судьбы, но и от того, как вообще положено человеку прожить свою жизнь на земле, — потому они понимаются им не как неотвратимые для него, а лишь как возможные. Жить, как он жил, ему становилось все больше не по силам. Он противопоставляет этому образу жизни жизнь, основанную на совершенно иных духовных установках, противоречивших его натуре, как и всему тому, что уже случилось с ним. Наталья Николаевна, как он в том несомненно был убежден, не была подругой, способной пойти вместе с ним на намечаемый им подвиг. Тут мы задумываемся над его письмом к А. И. Беклешовой, датированным сентябрем 1835 года, — размышляя о побеге «в обитель дальнюю трудов и чистых нег», не думал ли он, что и подруга у него будет другая? Нельзя не заметить, что, начиная стихотворение «Пора, мой друг, пора! . . .» мыслью о двоих, он заканчивает его мыслью об одном — «Давно, усталый раб, задумал я побег. . .»

Столько писал Пушкин о побеге, тем не менее побега не совершил. Не дано было Пушкину совершить его. Как человек свободного выбора, он тем в большей степени являлся человеком судьбы. Истинно выбирает тот, кто целиком полагается на свою природу, что и означает его полнейшую зависимость от нее. Ему некогда долго тянуть с обдумыванием, поступить так или этак, — он поступает, как велит ему натура, почему и боится

оказаться в разладе с нею. Заяц перебежал дорогу, он возвращается туда, откуда выехал, воспринимая зайца как предупреждение — не сделать того, что не положено делать. Словом, уходит весь в себя, одновременно поступаясь собою, своей волей, дабы сохранить верность своей натуре и своему званию.

Отправившись в августе 1833 года из Петербурга в Оренбург и Казань, к пугачевским местам, он засыпает жену письмами с дороги, и они — замечательное свидетельство о его взбудораженном душевном состоянии.

«Милая женка, вот тебе подробная моя Одиссея. Ты помнишь, что от тебя уехал я в самую бурю. Приключения мои начались у Троицкого моста. Нева так была высока, что мост стоял дыбом; веревка была протянута и полиция не пускала экипажей. Чуть было не воротился я на Черную речку. Однако переправился через Неву выше и выехал из Петербурга. Погода была ужасная. Деревья по Царскосельскому проспекту так и валялись, я насчитал их пятьдесят. В лужицах была буря. Болота волновались белыми волнами. По счастью ветер и дождь гнали меня в спину, и я преспокойно высидел все это время. Что было с вами, с петербургскими жителями? Не было ли у вас наводнения? что если и это я прогулял? досадно было бы. Мы с Соболевским шли пешком 15 верст, убивая по дороге змей, которые обрадовались сдуру солнцу и выползали на песок» (1833, 20 августа).

«Ты не угадаешь, мой ангел, откуда я тебе пишу: из Павловска; между Берновом и Малинников, о которых, вероятно, я тебе много рассказывал. Вчера, своротя на проселочную дорогу к Яропольцу, узнаю с удовольствием, что проеду мимо Вульфовых поместий, и решил их посетить. В 8 часов вечера приехал я к доброму моему Павлу Ивановичу, который обрадовался мне как родному. Здесь я нашел большую перемену. Назад тому лет пять Павловское, Малинники и Берново наполнены были уланами и барышнями; но уланы переведены, а барышни разъехались; из старых моих приятелей нашел я одну белую кобылу, на которой съездил в Малинники; но и та уж подо мною не пляшет, не бесится, а в Малинниках вместо всех Анет, Евпраксий, Саш, Маш. . . живет управитель Прасковии Александровны, Рейхман, который попотчевал меня шнапсом. Вельяшева, некогда мною воспетая, живет здесь в соседстве. Но я к ней не поеду, зная, что тебе было бы это не по сердцу. Здесь объедаюсь я вареньем и проиграл три рубля в двадцать четыре роббера в вист. Ты видишь, что во всех отношениях я здесь безопасен» (1833, 21 августа).

Словом, мир постарел, поскучнел, не вызывает к себе более особо обостренного интереса. Потому как это все тот же мир. Перемен в нем много, а в целом будто на одном месте топчется. Но тем пристальнее хочется всмотреться в него.

Москва Пушкину также не пришлась по нраву. «...Скучна Москва, пуста Москва, бедна Москва. Даже извозчиков мало на ее скучных улицах. На Тверском бульваре попадаются двести салопницы, да какой-нибудь студент в очках и в фуражке, да кн. Шаликов... Чаадаев потолстел, похорошел и поздоровел... Но мне надоели мои старые знакомые». Однако есть и «важная новость: французские вывески, уничтоженные Расстригиным в год, когда ты родилась, появились опять на Кузнецком мосту».

Опять, как в середине 20-х годов, на Пушкина наплывает, как неотвратимый рок, тема скуки. Тогда, в 20-е годы, нашла она самое яркое воплощение в «Сцене из Фауста». В то время, следовательно, Пушкин придавал ей онтологический характер: «Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа». Теперь же, почти десятилетие спустя, скука выглядит у Пушкина преимущественно в виде однообразия нашей повседневности, ее хаотического состояния, не поддающегося согласованию с разумным существованием. Пушкин наталкивается на невозможность ввести в единое русло семейную жизнь с творческими усилиями. И это становится одной из главных тем его писем к жене. И тут дело не в ней одной, не в жене только, а в самом Пушкине. Она была только женой и, судя по всему, в этом отношении не заслуживала особых укоров, между тем ему нужна была подруга, которая шла бы с ним рука об руку в его творческих делах. К такой роли Наталья Николаевна явно не подходила. Отсюда — и недоразумения в их отношениях, вернее, его недовольство ею. Потому наш интерес к ней должен носить особый характер. Вглядываясь в отношения Пушкина и его жены почти исключительно через его письма к ней, мы неизбежно приходим к выводу, что у нас нет оснований (главное — надобности) ни превозносить, ни, так сказать, разносить ее. Не она должна занимать нас, не ее вообще человеческие качества, а то, как преломляется их, Пушкина и его жены, совместная жизнь в поэзии и судьбе поэта.

«Медный всадник» приобрел для Пушкина сугубо автобиографический, исповедальный характер, в частности, может быть и в особенности, из-за его семейных дел. На личном опыте все более убеждался Пушкин в том, как трудно вмещается частная человеческая судьба в хаос событий исторического порядка.

.. Боже, боже! там —
Увы! близехонько к волнам,
Почти у самого залива —
Забор некрашенный, да ива
И ветхий домик: там оне,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта. . . Или во сне
Он это видит? Иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

Этот возглас Евгения не является ли возгласом самого Пушкина? Стало быть: не становятся ли для Пушкина исторические сюжеты той площадкой, с которой становится более обозримым ландшафт человеческой природы?!

4

Пушкин вписывает человека в мир сразу как творение и творца, следовательно, как исполняющего повеления, возложенные на него его временем, но вместе с тем и вечностью. Род же человеческий, согласно Пушкину, изначально несовершенен, что как раз и побуждает человечество непрестанно двигаться к совершенству, всякий раз на свой лад. Потому в человечестве неизбежна потребность опираться на все сделанное предшествующими поколениями и одновременно пересматривать все это. Мир наш, можно сказать, столько же делается, как и переделывается. Если взглянуть на человеческую историю как на возводимое здание, то она неизменно представляется нашему взгляду, так сказать, в лесах.

Отсюда — еще один ход к пушкинскому историзму. О Пушкине мало сказать, что он овладевал методом исторического мышления, двигаясь от романтизма к реализму. Хотя, конечно, и это имело место. Но суть пушкинского историзма все-таки в его изначальном чувстве природы человеческой, сознающей свое несовершенство и питающей надежду на избавление от него, однако способной исполнять задачи не на все времена, а лишь поставленные тем или иным временем, хотя и относящиеся ко всем временам. Действительно, заботясь о будущем, практически мы лишь стремимся наилучшим образом справиться с повелениями нашего собственного времени. Но ведь оно звено в цепи всех времен. Стало быть, вопрос в том, в какой мере человек остается человеком, когда бы он ни жил. Он всегда живет в вечности, но и непременно принадлежит своему времени. И только так, а не иначе. Еще раз: неудивительно влечение Пушкина к историческим сюжетам. Показательней-

ший факт, что в его библиотеке труды историков были столь многочисленны и по названиям даже превышали число художественных произведений. Сведения его в области всемирной истории чрезвычайно обширны. Он знал великолепно античных историков, читал и перечитывал Тацита. Его любимейшие авторы — Маккиавелли и Монтень, внимательнейшим образом вчитываясь он и в труды французских историков своего времени. В исторических трудах интересовали его не сами по себе сведения о прошлом народов и человечества, а в первую очередь, какими способами добывались они. О характере исторического мышления самого Пушкина писали многие. Наиболее интересные суждения на сей счет были высказаны П. А. Вяземским, немецким литератором Кенингом и французским историком и литератором Леве-Мейером.

«В последнее время, — пишет Вяземский, — работа, стоящая у него на очереди, была история Петра Великого. Труд многосложный, многообъемлющий, почти всеобъемлющий. Это — целый мир! В Пушкине было верное понимание истории, свойство, которым одарены не все историки. Принадлежностями его ума были: ясность, пронизательность и трезвость... Он не писал бы картин по мерке и объему рам, заранее заготовленных, как то часто делают новейшие историки для удобного вложения в них событий и лиц, предстоящих изображению».

Красиво сказано! Однако — ни слова о том, что и в истории Пушкин оставался художником, что исторические сюжеты привлекали его именно как художника.

Кенинг в книге «Очерки русской литературы» писал в общем в том же духе:

«Император поручал Пушкину (в 1831 г.) написать историю Петра Великого, и потому с этого времени ему производилось жалованье в 6000 рублей в год. Он осмотрел архивы петербургский и московский, собрал всю корреспонденцию Петра Великого и с жаром, серьезно принялся за дело. Он выработал совершенно новые, особенные взгляды на этого великого человека, пронизательным взором историка следил за развитием его характера от вспыльчивости и молодости до снисходительности и возмужалости. Судя по его симпатии к Петру, казалось, что он призван был опровергнуть нерасположенность к нему Карамзина».

Леве-Мейер — в статье, опубликованной в «Журналь де деба» от 27 марта 1837 года:

«История Петра Великого, которую составлял Пушкин по приказанию императора, должна была быть удивительной книгой. Пушкин посетил все архивы Петербурга и Москвы. Он разыскал переписку Петра Великого включительно до записок

полурусских, полунемецких, которые тот писал каждый день генералам, исполнявшим его приказания. Взгляды Пушкина на основание Петербурга были совершенно новы и обнаруживали в нем скорее великого и глубокого историка, нежели поэта. Он не скрывал между тем серьезного смущения, которое он испытывал при мысли, что ему встретятся большие затруднения показать русскому народу Петра Великого, каким он был в первые годы царствования, когда он с яростью приносил все в жертву своей цели. Но как великолепно проследил Пушкин эволюцию этого великого характера, с какой радостью, с каким удовлетворением правдивого историка он показывал нам государя, который когда-то разбивал зубы не желавшим отвечать на его допросах и который смягчился настолько к своей старости, что советовал не оскорблять даже словами мятежников, приходивших просить у него милости».

Характеристика, данная Леве-Мейером Пушкину и Петру, пожалуй, наиболее проникательная из всех нам известных. Особенно примечательны слова Леве-Мейера о Пушкине, радовавшемся смягчению характера Петра Великого, углублению его доброжелательности к людям, — качество, которое так отличало самого Пушкина. Но примечательно и другое в Леве-Мейере, — в смысле его понимания Пушкина, каким он выглядел в своих исторических трудах: мы-де видим в Пушкине «скорее великого и глубокого историка, нежели поэта». Нет, не так: в Пушкине и как в историке поэт преобладал над историком, а вернее — историк служил поэту.

И в своих исторических сочинениях Пушкин предавался прежде всего проникновению в природу человеческую. В Петре как историческом деятеле он с особой пристальностью разглядывал его человеческие черты, что очень тонко уловил Леве-Мейер. Согласно художественному видению Пушкиным человека, в человеке неизменны его человеческие качества, — они не меняются, а только видоизменяются. Следовательно, тем настойчивее требуют проникновения в них, в то, что происходит с ними в ходе истории. Так мы опять открываем причину все нарастающего интереса Пушкина к историческим сюжетам. Для него, вследствие того, о чем сказано, исторические сюжеты непременно являются и современными, а современные, в свою очередь, наполняются историческим содержанием. Неудивительно, что именно Пушкин дал следующую формулу: «История народа принадлежит Поэту».

Приведя эти пушкинские слова, обычно говорят, что они являются полемическим ответом Карамзину, написавшему в своей «Истории государства Российского», что история принадлежит царю, Пускай Пушкин в своей формуле о поэте и

истории и полемизирует с Карамзиным, однако не сводит ее к этому. Формуле об отношении поэта к истории предшествуют следующие слова Пушкина, обращенные к Гнедичу:

«Я жду от вас эпической поэмы. Тень Святослава скитается не воспетой, писали Вы мне когда-то. А Владимир? А Мстислав? а Донской, а Ермак? а Пожарский?» (1825, 23 февраля).

Между прочим, это было время работы Пушкина над «Борисом Годуновым». Конечно, как не раз писал сам Пушкин, «История государства Российского» Карамзина сыграла немалую роль в создании Пушкиным «Бориса Годунова». Но она дала ему преимущественно канву исторических событий, представленных в его трагедии. И не только потому, что он держался иных убеждений, чем Карамзин. Хотя и это нельзя упускать из виду. Все же главное — что один преимущественно историк, а другой — исключительно поэт. Для историка на первом месте события, для художника — люди, творящие эти события.

Понятно, почему Пушкина тянуло к народно-героическому эпосу: ведь народ у него — подлинная субстанция истории. Не менее понятно и то, что Пушкин не написал ни одного произведения в этом роде, а если в ранние годы и обращался к подобным замыслам, то дело не шло далее самых общих и абстрактных еоображений. Тут не надо особенных объяснений, почему произошло так: сущность человеческой природы, на чем было сосредоточено внимание Пушкина, обнаруживается именно в отдельной человеческой личности, а в массе — поскольку выдвигает она из своей среды собственных же предводителей, как Пугачев или Степан Разин. Недаром Пушкин не был мастером массовых сцен. У него масса — всегда толпа, а толпе неизменно сопутствует безликость. Для массы характерны нравы, непременно относительно устойчивые, то есть статичные в данное время. Напротив, личность — это нравственность, мыслимая только в динамическом своем состоянии. Вообще с личности неизмеримо больше спроса, нежели с массы. Зная цену массе в историческом процессе, Пушкин, однако, занят исключительно личностью, отводя массе роль фона, даже если масса и служит личности оправданием для определения линии своего поведения.

Не случайно Пушкин пишет не «Историю пугачевского бунта», а «Историю Пугачева», не «Историю петровского времени», а «Историю Петра».

Действительно, всякая история в какой-то степени состоит из начинаний. Где отсутствуют начинания, там отсутствует и

история. Начать же что-либо способна только личность. Отсюда не следует, что масса ничего не значит в историческом процессе. Напротив, она все значит, — и начинания личности значимы, поскольку основаны на учете интересов массы, пускай и не осознанных массой, даже, может быть, воспринимаемых ею как враждебные ей. Но случаются и соединения заблуждений или сознательных злых умыслов исторических деятелей с заблуждениями масс.

В силу всего этого исторический процесс многозначен. В нем плюсы чередуются, а то и переплетаются с минусами. Лишь одной поэзии доступна вся подноготная исторического процесса. Пушкин проник в эту тайну едва ли не с первых шагов своей поэтической деятельности. Уже в «Руслане и Людмиле» он пишет о высоком, но и тяжком долге поэта:

«О поле, поле, кто тебя
Усеял мертвыми костями?
Чей борзый конь тебя топтал
В последний час кровавой битвы?
Кто на тебе со славой пал?
Чьи небо слышало молитвы?
Зачем же, поле, смолкло ты
И поросло травой забвенья? . .
Времен от вечной темноты,
Быть может, нет и мне спасенья!
Быть может, на холме немом
Поставят тихий гроб Русланов,
И струны громкне Баянов
Не будут говорить о нем!»

Человечество вечно, поскольку смысл его бытия не в чем-либо ином, как в исполнении своего человеческого предназначения. Отсюда — преемственность в людских деяниях, единых по своей изначальности, сколь бы ни менялись они по своему конкретному смыслу и формам. Стало быть, столь же обязательно погружение поколений всякой новой эпохи во все то, что было до них. Потому людям так и страшна «трава забвенья».

История не знает прямой дороги. В ней едва ли меньше провалов, чем восхождений. Природа человеческая несовершенна и в том смысле, что нередко принимает несовершенство за движение к совершенству. И если историк будет объяснять это просчетами людей, неверностью тех или иных духовных установок, выработанных ими, то поэт видит свою обязанность в том, чтобы снова и снова напоминать людям и об извечных, то есть неустранимых пробелах в самой изначальной

природе их. О последней обязанности поэта Пушкин говорит в своей первой поэме непосредственно от себя:

Зачем судьбой не суждено
Моей непостоянной лире
Геройство воспевать одно
И с ним (незнаемые в мире)
Любовь и дружбу старых лет?
Печальной истины поэт,
Зачем я должен для потомства
Порок и злобу обнажать
И тайны козни вероломства
В правдивых песнях обличать?

Разница между историком и поэтом не только в том, что первого интересуют преимущественно события, а второго — люди, но и в том, что поэт, в отличие от историка, погружаясь в человеческие судьбы, тем самым погружается и в собственную судьбу, ставя и себя перед судом истории как ответственного, в своем роде, сразу за «тех» и за «других», ибо в историческом процессе непременно участвуют «те» и «другие».

Поэт в принципе проинципательнее историка. При всем своем восхищении Тацитом, древнеримским историком, Пушкин предъявляет и серьезные претензии к нему, уличает его в психологических неточностях, несмотря на то, что Тацит писал свои сочинения по истории Древнего Рима и как мемуарист, а не только как историк.

«Германик, тщетно стараясь усмирить бунт легионов, хотел заколоться в глазах воинов. Его удержали. Тогда один из них подал ему свой меч, говоря: он вострее. Это показалось (говорит Тацит) слишком злобно и жестоко самым яростным мятежникам.

По нашим понятиям слово-сне было бы только грубая насмешка; но самоубийство так же было обыкновенно в древности, как поединок в наши времена; и вряд ли бы мог Германик отказаться от сего предложения, когда бы прочие не воспротивились. Мать Мессалины советует ей убиться. Мессалина в нерешимости подносит нож то к горлу, то ко груди, и мать ее не удерживает. Сенека не препятствует жене Паулине, решившейся последовать за ним, и проч.

Предложение воина есть хладнокровный вызов, а не неуместная насмешка».

«Юлия, дочь Августа, славная своим распутством и ссылкой Овидия, умирает в изгнании, — может быть, но не от нищеты и голода, как пишет Тацит. — Голодом можно заморить в тюрьме».

В черновом варианте «Записки о народном воспитании», говоря о способах обучения молодых людей, Пушкин призывал Николая I: «Не таить от них республиканских рассуждений Тацита (великого сатирического писателя, впрочем, опасного декламатора и исполненного политических предрассудков)».

Пушкин не всегда прав, оспаривая Тацита, но для нас важно то, что, споря с Тацитом, он и от Тацита воспринимает опыт проникновения в человеческую природу вообще, в особенности в то, как преломилась она в людях тех далеких времен, когда жил Тацит. Так возникает перед Пушкиным история как предмет изображения. А это, в свою очередь, обязывает пушкинистов более чутко относиться к разработке проблемы историзма Пушкина. Большой частью историзм Пушкина сводят к тому, что он поднимался до изображения человека в ракурсе обусловленности его общественно-историческими обстоятельствами. В действительности для Пушкина не менее важно было обнаружить в человеке свойства, изначально присущие людям как мыслящим существам, создающим себя по собственному усмотрению. Таким образом, пушкинский историзм — неотъемлемая часть его эстетической системы.

Исторический материал в глазах Пушкина, не затеяя современности, имел и большие преимущества перед современностью: он успел отстояться, выдержать проверку сменой эпох, стало быть, и резче, в сравнении с современностью, выявить свои позитивные и негативные качества и выделить некие темы и сюжеты, проникновение в которые важно для понимания как самого прошлого, так и настоящего. Наконец, история представляет наилучший плацдарм для придания определенным лицам легендарного характера, как и возведения определенных событий в ранг легенд.

Потому нелепо выводить вольнолюбивые стихи Пушкина только из духа его времени, не выводя их одновременно из характера его дарования, конечно и из нравственных и духовных качеств вообще. В вольнолюбивых стихах Пушкина бьется пульс его души, ума и сердца. Чуткость его к духу времени поразительна. Однако каждый человек рождается только в свое время, и если Пушкин шутит над Катениным, что тот «опоздал родиться», так это говорит о том, как он мало является самим собою. В какое бы время ни жил кто из нас, оно требует непрременной адаптации к нему. Разлад со временем, в смысле указания на те или иные пробелы в нем, может быть, как раз доказывает, что мы появились именно тогда, когда надо. Так, пушкинское стихотворение «Свободы сеятель пустынный...» с особенной остротой обнаруживает связь Пушкина со своей эпохой, необходимость его появления именно в эту эпоху. Труд-

ность срастания человека со своим временем тем непременно, чем требовательнее он к своим человеческим возможностям.

Недаром Пушкина так злекли к себе исторические сюжеты. Пушкин ознаменовался как вполне Пушкин именно в исторической поэме, в «Руслане и Людмиле». Два года спустя, в 1822 году, Пушкин обращается к темам из истории Древней Руси, пишет стихотворение «Песнь о вешем Олеге» и поэму «Вадим». Сюжеты и стихотворения и поэмы построены под знаком судьбы. Это вообще у Пушкина высочайшая мера для измерения всякой личности, в особенности же применимая к человеку, занятому не только заботой о собственном самоосуществлении, но и всеми человеческими делами как общими с его человеческим делом. Все равно — будь это предводитель масс, полководец, мыслитель или художник. Сальери тоже поглощен проблемой судьбы человечества, как и Наполеон.

Так вот — перед нами прославленный древнерусский князь Олег. Он возложил на себя предельные обязательства перед своим народом, не имея полной уверенности, как и чем кончится его предприятие. Своя собственная судьба также оказалась у него под вопросом. А разве можно здесь положиться на то, что будут предусмотрены все обстоятельства? В таком случае расчеты отступают перед прозрениями. Как тут еще раз не вспомнить следующих слов Пушкина: «Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик...» И вот перед нами «вдохновенный кудесник», предсказывающий князю Олегу неотвратимый облик его судьбы. Начала — хвала волхвам, в контексте Пушкина — поэтам:

«Волхвы не боятся могучих владык,
А княжеский дар им не нужен;
Правдив и свободен их вещий язык
И с волей небесною дружен.

Потом — предсказание судьбы великого воина:

...И пращ, и стрела, и лукавый кинжал
Щадят победителя годы...
Под грозной броней ты не ведаешь ран;
Незримый храштель могушему дан.

Твой конь не боится опасных трудов;
Он, чуя господскую волю,
То смиренный стоит под стрелами врагов,
То мчится по бранному полю.
И холод и сеча ему ничего...
Но примешь ты смерть от коня своего».

Стержень поэзии, согласно Пушкину, в прозрениях. Между тем люди, погруженные в повседневность, и отделены от про-

зрений, и все же, в соответствии со своей человеческой природой, не совсем чужды им. Тут причина того, почему и в самых суровых оценках людей, самим ли Пушкиным или же каким-либо героем его, нельзя усматривать потерю веры в них. Так, в ответ на утверждение Рогдая, наперсника своего, что «младые граждане кипят и негодуют», Вадим, только что прибывший из дальних стран, но сразу заметивший крутую перемену, происшедшую на его родине, отвечает:

Безумные! давно ль они в глазах моих
Встречали торжеством властителей чужих
И вольные главы пред иго преклоняли?
Теперь зовут меня, а завтра, может, вновь...
Неверна их вражда, неверна их любовь.

Человек постольку исполняет свое предназначение, постольку осуществляет себя, так сказать, сам по себе, следуя принципу автономности, и в то же время сознает, что делает это в соединении с другими, находя общий язык с ними, в чем-то поступаясь собою. Робинзоны практически невозможны. Иначе сказать, мы познаем человека непременно вошедшим в некую человеческую общность. А последнее возможно только на основе известной договоренности между всеми, кто в нее входит. Так возникает проблема власти и закона. Они, власть и закон, вечны, как и человек, и так же вечно меняют свое обличье, но в совершенно другом смысле, чем это происходит с человеком, то есть нередко путем коренного разрыва с тем, что только что было. Правда, старый цыган в пушкинских «Цыганах» говорит: «Мы дики; нет у нас законов...», но эти его слова довольно относительно, и он прав, поскольку адресует их Алеко, человеку цивилизованного общества. Тем не менее и в нецивилизованном мире существуют некие нормы, в принципе обязательные для всех его членов.

Отстаивавший, как никто другой, автономность личности, Пушкин не мог не придать такого же значения проблеме человеческой общности, то есть закону и власти, историчность которой более очевидна в сравнении с историчностью человеческой личности, — отсюда и значение истории как предмета художественного изображения. Естественно, Пушкин был не только проницательнейшим историком, как о том пишет Вяземский, но и исследователем того, что представляет собою история — и как процесс развития народов и человечества, и как способ исследования этого процесса. Для Пушкина история как способ изучения народов и стран в их развитии отнюдь не сводится к описанию того, что было, и даже к выяснению, почему это так было; наряду с этим, вернее, в соединении с этим, для

него важно углубление в то, непреложно ли было все совершеншееся, не могло ли то, что совершилось, совершиться иначе.

Неизменно обращаясь к истории как к обязательному предмету художественного изображения, Пушкин исследовал меру предоставленных людям для их самоосуществления возможностей, как и меру помех, стоящих на этом пути. Никакая человеческая общность невозможна при отсутствии законности, следовательно, и власти, — вопрос в том, в какой мере законы и власть, ими ведающая, способствуют движению исторического процесса по пути восхождения. Понятно, почему именно произведения Пушкина на исторические темы вызывали к себе особенно строгое отношение со стороны царей: «Борис Годунов» был разрешен к печати лишь спустя шесть лет, а «Медный всадник» вообще не увидел света при жизни Пушкина, за исключением «Вступления».

«Борис Годунов» задуман и написан Пушкиным в предпоследний год шестилетней ссылки, уже в Михайловском, в 1825 году. Изначальная проблема трагедии — узурпаторство власти. Основной герой — преступник; проложивший себе путь к царскому престолу путем убийства законного наследника престола.

На первый взгляд, он — гуманнейший царь, озабоченный исключительно благом народа. Народ, однако, ведет себя довольно странно, не выказывая никакой благодарности царю за все его заботы. Но суть-то дела в том, что забота царя о народе — лишь средство своего оправдания перед народом, считающим его царем-преступником. Борис Годунов, как его рисует Пушкин, пользуется царской властью, думая не об интересах государства, но о том, чтобы загладить свою вину. Потому он больше рассуждает, чем действует. Закономерно возникновение самозванца, ибо ведь Борис Годунов тоже своего рода самозванец. Отсюда и такое сходство между ними: самозванец тоже демагог, как и царь Борис, — последний кладет в основу своей демагогии якобы преданность свою народу, первый разглагольствует насчет своего законного права на престол.

Самозванец — человек, слепо доверившийся судьбе, не выношенной им, не таящейся внутри его души, а случайно подвернувшейся под руку, и потому целиком положившийся на случай: авось вывезет! Как мы убедились, Бориса Годунова также можно назвать человеком случая.

Для Пушкина история народа подобна истории отдельного человека: та и другая истинна, поскольку проявляет себя в творчестве. А это зависит, если говорить об истории народа, и от того, какая власть управляет им, в каких он с нею отно-

шениях. Но не надо строить иллюзий относительно того, что в «Борисе Годунове» Пушкин предстает как проповедник народовластия.

О «Борисе Годунове» можно, пожалуй, сказать, что это — трагедия-исповедь. В ней исповедуются все, — не говоря о царе Борисе и Самозванце, даже и князь Шуйский исповедуется, то есть признает, что что-то важное получилось не так и что найти выход можно будет, лишь как-то по-другому оценив положение вещей, следовательно, и что-то изменив в самом или в самих себе. Правда, что касается князя Шуйского, этого лукавого царедворца, то он и в своей исповеди, мало сказать, демагог, но еще и провокатор. Хотя, впрочем, с точки зрения Пушкина, во всякой исповеди, не поднявшейся до истинного творчества, есть элемент демагогии. Недаром так подозрительно относился он к «Исповеди» Руссо и так радовался слуху об утере исповедальных записок Байрона. Но в принципе исповедальность в творчестве не отвергается Пушкиным, — напротив, приветствуется. Пугаясь и лукавя в своих исповедях, герои «Бориса Годунова» набредают на одну величайшую и неопровержимую истину: тот из властителей, кто не проник в тайну народной психологии, заранее обречен на бесплодие, а скорее, на гибель в попытке стать подлинным историческим деятелем.

В «Борисе Годунове» изображается не столько борьба за власть, сколько дискуссия о природе власти, о том, какие способы следует применять для овладения властью, к каким пагубным, в сущности трагическим последствиям приводит достижение этой цели, если эта цель обращается в самоцель. Выясняется, что в такой власти — и причина гибели ее. Значит, и тех, кто ее олицетворяет.

Придавая исключительное значение «Борису Годунову», Пушкин писал в одном из набросков предисловия к трагедии:

«Хороший или худой успех моих стихотворений, благосклонное или строгое решение журналов о какой-нибудь стихотворной повести слабо тревожили мое самолюбие. Сие происходило не из презрения, но единственно из убеждения, что для нашей литературы безразлично, что такая-то глава «Онегина» выше или ниже другой. Но признаюсь искренно, неуспех драмы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не обычаи трагедии Расина».

Пушкин — всегда загадка. Так, работая над трагедией в духе Шекспира, в процессе ее создания он увлекается записками Фуше, наполеоновского министра полиции, не менее, чем Шекспиром. В январе 1825 года он писал брату: «...если только возможно, отыщи, купи, выпроси, укради Записки Фуше и

давай мне их сюда; за них отдал бы я всего Шекспира; ты не воображаешь, что такое Fouché! Он по мне очаровательнее Байрона. Эти записки должны быть сто раз поучительнее, занимательнее, ярче записок Наполеона, т. е. как политика, потому что в войне я ни черта не понимаю. На своей скале (прости боже мое согрешение!) Наполеон поглупел — во-первых, лжет как ребенок,¹ 2) судит о таком-то не как Наполеон, а как парижский памфлетер, какой-нибудь Прадт или Гизо...»

Этот парадокс понятен: в «Борисе Годунове» Пушкин соединяет в себе не только художника и историка, но одновременно и политического мыслителя. Фуше, то служивший Наполеону, а то предававший Наполеона, был образцом неожиданных и коварных превращений, свойственных политическим деятелям классово ограниченных государственных систем. Не таков ли князь Шуйский, изображенный Пушкиным с такой удивительнейшей проникновенностью?! Вообще эта тема — одна из основных в «Борисе Годунове». И она подсказана Пушкину не только замыслом «Бориса Годунова», но и самой природой его гения: наравне с задачей углубления в автономность личности стояла для него задача углубления в причудливости, какие сказываются при образовании всевозможных человеческих общностей. Отсюда — чрезвычайный интерес Пушкина к душевному и умственному складу государственных деятелей различных стран и времен. В июле 1825 года он, весь, казалось бы, погруженный в трагедию, писал Дельвигу:

«Некий Вибий Серен, по доносу своего сына, был присужден римским сенатом к заточению на каком-то безводном острове. Тиберий воспротивился сему решению, говоря, что человека, коему дарована жизнь, не должно лишать способов к поддержанию жизни. Слова, достойные ума светлого и человеколюбивого! — чем более читаю Тацита, тем более мирюсь с Тиберием. Он был один из величайших государственных умов древности» (1825, 23 июля).

Так занимала Пушкина проблема государственного деятеля. Еще не кончив «Бориса Годунова», он дал такую характеристику своей трагедии:

«Передо мной моя трагедия. Не могу не вытерпеть, чтоб не выписать ее заглавия: Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве писал раб божий Александр сын Сергеев Пушкин в лето 7333 на городище Ворониче. Каково?» (Вяземскому, 1825, 13 июля).

Но если о царствовании Бориса Годунова следует говорить как о «беде Московскому государству», то из этого сле-

¹ Т. е. заметно (примеч. Пушкина).

дует, что этой беды могло и не быть, — не так ли? Уверен, что Пушкин именно это хотел сказать самим обозначением жанра «Бориса Годунова».

И следующий, более капитальный вывод: идея Пушкина относительно исторического процесса такова — в нем нет абсолютной непреложности, случившееся могло быть и не таким, каким оно случилось. Но, отвергая абсолютную непреложность случившегося, мы признаем за собою право созидать свою судьбу, значит, и отвергаем слепое подчинение судьбе.

Влечение Пушкина к историческим темам и сюжетам породило в нем интерес к драматическим жанрам. Для Пушкина жанр — не просто особый способ построения литературного произведения, но прежде всего особый ракурс рассмотрения судьбы человеческой и народной.

«Драма стала заведовать страстями и душою человеческою».

«Драматический поэт — беспристрастный, как судьба...»

«Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно... говорить в трагедии, — но люди минувших дней, их умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей истине».

История воспринимается Пушкиным не как неотвратимость, где воля народа и человека ничего не значат, а как направляемый этой волей процесс, однако далеко не управляемый ею. Так Пушкин, твердо следуя своим эстетическим принципам, поднимается на уровень суда над ходом исторических событий, над тем, как, в зависимости от сознательного вмешательства в них людей, складываются судьбы народов и государства. Следовательно, Пушкин — государственно мыслящий художник. Если так, то его собственная судьба зависела и от отношений с правительством.

Что касается судьбы, в применении этого понятия к государству, Пушкин учитывал в своих суждениях о ней весь опыт, накопленный в этой сфере исканий человеческого духа за всю его историю. Понятно его пристальное внимание к Николо Макиавелли, итальянскому мыслителю и писателю эпохи раннего Возрождения.

«Я уподобляю судьбу, — писал Макиавелли, — одной из тех разрушительных рек, которые, разъярившись, заливают долины, ваяют деревья и здания, отрывают глыбы земли от одного места и приближают к другому. Каждый бежит перед ними, все уступает их натиску, не имея сил ни на какую борьбу. И хотя это так, оно все же не значит, чтобы люди в спокойные времена не могли принимать меры заранее, строя заграждения

и плотины, дабы волны при полном подъеме или направлялись по отводу, или напор их не был так губителен. То же происходит и с судьбой: она проявляет свое могущество там, где нет силы, которая была бы заранее подготовлена, чтобы ей сопротивляться, и обращает свои удары туда, где, она знает, не возведено плотин и заграждений, чтобы остановить ее».

Из этого делается вывод:

«Утверждаю также, что счастлив тот, кто сообразует свой образ действий со свойствами времени, и столь же несчастлив тот, чьи действия со временем в разладе».

Следовательно, судьба не есть какая-то постоянная, неизменная и враждебная нам сила, перед которой нам остается только склонить голову. В каком-то смысле под судьбой следует разуметь известную совокупность обстоятельств, сложившуюся независимо от наших усилий, благоприятную или неблагоприятную для нас: в первом случае мы обязаны воспользоваться ее благорасположением к нам, во втором — вступить в поединок с нею.

Поскольку судьба изменчива, от человека требуется способность смело глядеть ей в лицо и действовать в соответствии с тем, какова она, никогда не страшась ее. По словам того же Макиавелли, в отношениях с нею «лучше быть смелым, чем осторожным, потому что судьба — женщина, и если хочешь владеть ею, надо ее бить и толкать. Известно, что таким людям она чаще дает победу над собою, чем тем, кто берется за дело холодно. И наконец, как женщина, судьба всегда благоволит молодым, потому что они не так осмотрительны, более отважны и смело ею повелевают».

Всех этих качеств у Пушкина было в избытке. Потому, избравшая человека, равно и народ, под знаком судьбы, он мерит их меркой всего их исторического опыта, а в результате они предстают у него как создатели своей судьбы, наделенные даром творчества, выше чего нет ничего на свете.

5

Тайна поэзии Пушкина, тем самым и его личности, восходит прежде всего к ее совершенству. Установка же его на совершенство в своем поэтическом творчестве предопределена всей сутью его гения, как и отношения к нему. Он писал «для себя», из чего следует, что стремился в своих творческих усилиях выразить свою сущность поэта и человека. Но если так, то и как художник и как человек он целиком полагался на свои собственные силы. Вследствие этого всегда сталкивался с во-

просом: так ли он распоряжается гением своим? И непременно выяснилось что либо не совсем так, а иной раз, что уж совсем мучительно, совсем не так. Иначе и не могло быть, ибо к дару своему относился он как к чему-то, что ниспослано свыше, но за распоряжение чем вся полнота ответственности возложена на него лично.

Неудивительно, что Пушкин не принадлежит к художникам целенаправленным, то есть прикованным к тем или иным проблемам, темам, сюжетам, обязывающим достигнуть чего-то в жизни и в творчестве как бы помимо того, чтобы отстоять и осуществить свою самость.

Пушкин вбирал в себя все то, чем только может наградить человека все человечество. Он не знал границ ни в дружбе, ни в любви, ни в преданности, да и во вражде, однако на то, другое, третье и четвертое смотрел открытым, непредвзятым, бесстрашным взглядом.

Пушкин — самая свободная душа в русской литературе. Вследствие этого — и самая ответственная. Он один делал свое дело «для себя», значит и как бы только за себя, а в действительности за всех и для всех. В своем деле ищет себя лишь как человек, но при этом будучи наделен ему одному присущими человеческими качествами, высшим среди которых является поэтический дар. Думая о своем деле как о сугубо личном, он, как уже было сказано, тем в большей степени задумывается о нем как о вообще важнейшей форме человеческих деяний. Потому с таким вниманием относится он к людям однородных с ним занятий.

«Наша связь, — писал он Катенину, — основана не на одинаковом образе мыслей, но на любви к одинаковым занятиям. Ты огорчаешь меня увереннем, что оставил поэзию — нашу общую любовницу. Если это правда, то что ж утешать тебя, кто утешит ее? . . . Я думал, что в своей глуши — ты создаешь; нет — ты хлопчешь и тягаешься, — а между тем годы бегут» (1825, 14 сентября).

Естественно, что, сознавая себя человеком, наиболее последовательно осуществляющим свое призвание, Пушкин чувствует в себе ответственность за судьбу всех. Успех пишущего, — что, по понятным причинам, Пушкину было яснее, чем кому-либо из пишущих, — зависит не только от него самого, также и от внешних условий, в которых осуществляет он свое творчество. И тут на одном из первых мест — цензура. Пушкин и вступает с нею в сложнейшие отношения, настаивая на исполнении ею роли своей на основании не прихотей цензоров, а соблюдения ими известных норм, требований, своеобразных, но и непреложных во всяком деле духовного порядка.

«Благодарю за щелчок цензуре, — пишет он Вяземскому, — но она и не этого стоит: стыдно, что благороднейший класс народа, класс мыслящий как бы то ни было, подвержен самовольной расправе трусливого дурака. Мы смеемся, а кажется лучше бы дельно приняться за Бируковых; пора дать ход своему мнению и заставить правительство уважать нашим голосом — презрение к русским писателям нестерпимо, подумай об этом на досуге, да соединимся — дайте нам цензуру строгую, но не бессмысленную...»

Это был 1823 год, которым многие современные пушкинисты датируют начало кризиса в мировоззрении и творчестве Пушкина. Тут происходит досадная путаница понятий: неправомерно смешивать углубление художника в назначение свое, причем путем не рассуждений по этому поводу, а творчеством же, с духовным или творческим кризисом. Применительно к литературе под кризисом, в общем, следует понимать сомнение в творческих усилиях, а значит, стремление к пересмотру их. К Пушкину указанного времени, то есть началу 20-х годов, это никак не относится. Это — один из самых результативных периодов в его творчестве. И тут надо говорить не о кризисе, а только о новом нарастании мощности пушкинского гения, что и влекло его к пониманию новых трудностей перед собою. Вопрос о цензуре обернулся для Пушкина очередным поводом для возвышения общественной значимости литературы. Предложение Вяземского всем писателям выступить сообща против цензуры было отвергнуто Пушкиным. Это, говорит он, было бы похоже на бунт, а всякий бунт против закона преследуется законом же. Но дело не только, а скорее, не столько в этом. Главное для Пушкина единство писателей заключено в единстве их рода занятий, а не в общности исповедуемых принципов, которые, по его убеждению, у всякого из них должны быть свои. Между тем если бы они выступили против цензуры вкупе, то тем самым как бы и стерли различия в убеждениях, особенных у каждого. Пушкин же заботился о единстве русской литературы лишь подтверждением, что она «благородно независима». И — не более того.

Во всем этом существенно не то, каких результатов достиг Пушкин в смысле организационного влияния на литературный процесс своего времени, а то, как с ходом времени увеличивалась маневренность пушкинского гения. Недаром Пушкин так любил изречение: «Сказать все и не попасть в Бастилию». Конечно, Пушкина не могла бы утратить и любая «Бастилия», однако мудрость, по его мнению, не в том, чтобы отбыть свой срок в «Бастилии», а в том, чтобы делать дело, за которое она тебе положена, и тем не менее обходиться без нее, — иначе

кто же тебя заменит на твоём месте, если ты окажешься в ней?! Обращаясь к цензуре с разъяснением её обязанностей, Пушкин отнюдь не склонял головы перед ней, — напротив, доказывал, что и с противниками своими способен разговаривать так, будто питает надежду на возможность договориться с ними, а на самом деле показывал, как далеки они от того, чтобы внять простым человеческим словам, обращенным к ним.

И все же, насчет своих посланий цензорам, Пушкин разъясняет Вяземскому:

«В подлестях нужно иметь некоторое благородство. Я же подличал благонамеренно — имея в виду пользу нашей словесности и усмирение кичливого Красовского» (1825, 25 января).

На самом деле никаких подлостей, хотя бы и облаченных в форму благородства, Пушкин не допускал. И в разговоре с цензорами он оставался на высоте своего поэтического призвания:

Во-первых, искренно признаюсь я тебе,
Нередко о твоей жалею я судьбе:
Людской бессмыслицы присяжный толкователь,
Хвостова, Буниной единственный читатель,
Ты вечно разбирать обязан за грехи
То прозу глупую, то глупые стихи.

Или — такое:

Но цензор гражданин, и сан его священный:
Он должен ум иметь прямой и просвещенный;
Он сердцем почитать привык алтарь и трон;
Но мнений не теснит и разум терпит он.

Таков цензор в идеале. В действительности он совсем другой:

А ты, глупец и трус, что делаешь ты с нами?
Где должно б умствовать, ты хлопаешь глазами;
Не понимая нас, мараешь и дерешь;
Ты черным белое по прихоти зовешь;
Сатиру пасквилом, поэзию развратом,
Глас правды мятежом, Куницына Маратом.

Пушкин, следовательно, остается поэтом действительности и в таких щекотливых жанрах, как послание цензорам. За какие темы ни берется, всякая тема разрешается им только как поэтом. Потому любой материал действительной жизни, прошедший сквозь его поэтическую призму, предстает как достойный внимания поэзии.

Говорят, что мир после Пушкина сделался не богаче, а лучше, я же думаю, если в мире Пушкин открыл новые качества, то тем самым и расширил наши представления о мире.

Мир художника — действительный мир, пропущенный через личность художника. Вопрос в том, как это делается, то есть каким образом сплавляется одно с другим, действительный мир с личностью художника. Мы предъявляем художнику требование, более относящееся к миру, им изображенному, чем к нему самому. И я лично не убежден в неоспоримости такого принципа. По-моему же, максимальный творческий результат там, где художник в максимальной степени делает мир своим, но одновременно и нашим. С Пушкиным как раз это и происходит. Он видит мир таким, каким он только ему одному доступен. И тут уж ничего не скажешь. При этом он не навязывает нам никаких своих суждений о мире. И мы благодаря этому вполне становимся на его точку зрения. Как это у него получается, мы только о том и толкуем.

Неудивительно, что Пушкин всегда на стороне передовых умов, как и общественно-исторических начинаний, предпринимаемых с целью возвышенной и готовностью к самопожертвованиям.

Пушкин увлекся декабризмом столько же как передовым общественным движением, сколько как темой, глубоко родственной духу его поэзии. Между тем у нас нередко дело представляют так, будто декабризм является главнейшей предпосылкой пушкинской поэзии. Так прямо и пишут: не будь декабризма, не было бы и Пушкина. Разумеется, я не хочу сказать, что декабризм не имел никакого значения для Пушкина. Я полагаю же, что Пушкина нельзя, недопустимо объяснять только декабризмом. Такое объяснение Пушкина — удобная лазейка увильнуть от объяснения самой сущности его гения. Согласившись, что Пушкин был бы невозможен без декабризма, мы должны были бы перейти к объяснению того, почему возник декабризм. И тут мы занялись бы выяснением причин победы России над армией Наполеона, до того считавшейся непобедимой, а потом тем, каков источник появления Наполеона. И все это было бы — вокруг да около.

Пушкин, скажут, не с неба же свалился. Да, конечно, как и всякий истинный художник, более того, как и всякий из нас. Как ни велика была связь Пушкина с декабристами, как ни огромно было влияние на него декабристов, он, и посвящая стихи свои декабризму, воплощал в них декабризм как тему, стоявшую в его творчестве рядом с другими темами, а не просто служил декабристским идеям. Принципиально важен факт сопоставления Пушкиным своей поэзии с поэзией Рыле-

ева: тогда как для Пушкина «поэзия — сама себе цель», Рылеев подчиняет свою поэзию политической цели, почему как поэт хотя и целит, «а все не попад». Я бы так расшифровал это принципиальное суждение Пушкина: цель Рылеева как поэта, собственно, не принадлежит одному Рылееву, так как является общей целью декабристов, а вот цель Пушкина в поэзии, о чем бы ни писал он, предстает всегда в истинно поэтическом облике, и это делает ее каждый раз особенной и единственной. Отсюда следующий вывод: судьба Рылеева — частица судьбы всех декабристов, что же касается судьбы Пушкина — она характеризует только его одного, притом исключительно как поэта. Мы пытаемся сделать новый шаг на пути проникновения в тайну поэзии и личности Пушкина: в ней личность поэта максимально слита с изображаемым миром, и поскольку ее суть — высшая человечность, то и его поэзия представляет нам картину мира как наиболее достоверную, в силу того что подлинность ее удостоверена высшей человечностью.

Декабризм для Пушкина, повторяю, преимущественно тема его поэзии, а только потом уже элемент личности и судьбы. И это несмотря на то, что он мог бы разделить участь, постигшую его друзей-декабристов. Как бы ни тянулся Пушкин к декабристам, он оставался в каком-то смысле белой вороной среди них. И вожди декабризма так или иначе признавали это. Он — тоже. Вообще, тема «Пушкин и декабристы», весьма широко разработанная в нашей пушкиниане, требует особого углубления, но под углом выявления того, как она сказалась на качестве самой поэзии Пушкина. Здесь, я думаю, достаточно выделить лишь некоторые моменты ее. И они, как мне кажется, со всей убедительностью говорят о неподвластности поэтического гения Пушкина каким бы то ни было изменениям, кроме тех, что появлялись как следствие внутреннего развития. Я скажу даже более того: соприкасаясь непосредственно с революционными темами, Пушкин скорее наталкивался на новые сложности взаимоотношения его поэзии с миром действительным. Из всего этого следует заключить, что нам надо сосредоточить внимание на этой стороне дела, а не на той, как менялся Пушкин в зависимости от успехов или неудач освободительного движения в Европе начала 20-х годов. Что бы ни происходило с ним в это время, в плане отношения к событиям указанного порядка, — в своем существовании, то есть как художник, он оставался все тем же.

В послании «В. Л. Давыдову» он укоряет своих друзей-декабристов за то, что, тогда как «на берегах Дуная Бунтует наш безрукий князь», то есть Александр Иванович Ипсиланти,

они продолжают теоретизировать. Написав это, он далее демонстративно заявляет:

Я стал умен, я лицемеру...

Сказав это, тут же добавляет, что он —

...променял парнасски бредни
И лиру, грешный дар судьбы,
На часослов и на обедни,
Да на сушеные грибы...

В стихотворении, носящем повествовательный характер, Пушкин рассказывает сначала о том, что он притворился верующим христианином, дабы прикрыть таким путем противоположное вероисповедание — служение свое освободительным идеалам, потом укоряет русских проповедников этого учения, то есть будущих декабристов, в чисто умозрительном отношении к этим идеалам. Однако, высказав эту мысль, он одновременно высказывает и сомнение в том, верно ли поступил.

Пушкин мучает себя тем, не поступился ли он своей лирой, то есть самой сутью своей, ради служения чему-то такому, что влечет за собой уклонение от себя самого. А за этим сомнением — сомнение в самом этом сомнении, новая попытка найти плодотворное приобщение своей лиры к развернувшемуся в Европе освободительному движению:

Но *те* в Неаполе шалят,
А *та* едва ли там воскреснет...
И долго их ярем не треснет.
Ужель надежды луч исчез?
Но нет! — мы счастьем наладимся,
Кровавой чаши причастимся —
И я скажу: Христос воскрес.

Под *теми* подразумеваются итальянские карбонарии, начавшие революционное восстание в Неаполе, под *той* — испанская революция. Но *те* и *та* терпели неудачи, что не мешало Пушкину, при сомнении в успехах *тех* и *той*, высказывать и надежду на возможность их успеха. К этому обычно и сводят смысл стихотворения «В. Л. Давыдову», все-таки относя его к оптимистической струе в свободолобивой пушкинской лирике. Эволюция Пушкина как поэта ставится в зависимость от его политических настроений. При таком подходе к Пушкину выпадает даже вопрос о его политических убеждениях, не говоря уже о том, что отодвигается в сторону самое главное — природа пушкинского поэтического гения.

Между тем как бы ни соотносил Пушкин, так сказать, художественность с идейностью, сколь бы высоко ни ставил

идейность саму по себе, для своего творчества он все-таки решающее значение придает художественности, именно той глубине, с какой проникает он в изображаемый мир, независимо от привносимой в художественность идейности. В конце концов это и берет верх в его художественной системе. Сама идейность с годами все более решительно рассматривается как другая сторона художественности. Тем не менее столкновение этих двух ракурсов подхода Пушкина к действительному миру имело исключительное значение для развертывания масштабов его гениальности и для углубления в нас самих; как и в то, от чего зависит наше самоосуществление. В результате Пушкин и рисует человека под знаком судьбы, иначе сказать, предоставляет ему свободу выбора. Вот, скажем, стихотворение «Дочери Карагеоргия»:

Гроза луны, свободы воин,
Покрытый кровию святой,
Чудесный твой отец, преступник и герой,
И ужаса людей, и славы был достоин.

Как это характерно для Пушкина: в одном лице «преступник и герой», наводивший ужас на людей, но при этом «и славы был достоин».

Пронзительны по своей откровенности стихи Пушкина, адресованные В. Ф. Раевскому, «этому первому декабристу», являющиеся ответом на его упреки в уклонении от поэтизации декабристских идеалов. Уже находясь в тюрьме, Раевский написал обращение к своим друзьям-декабристам — оно так и называется «Друзьям», — значительная часть которого посвящена Пушкину:

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

Пушкин трижды брался за ответ ему, но так и не довел дело до конца. Сначала написал всего две строки:

Недаром ты ко мне воззвал
Из глубины глухой темницы.

Признав, что Раевский имел право обратиться к нему, к Пушкину, с известного рода укорами, Пушкин, несмотря на это, ни в чем не соглашается с Раевским, но какова причина разногласий между ними, так и не может вполне сформулировать, хотя еще дважды берется за перо. Тем не менее во второй раз написал, на мой взгляд, вполне законченное сти-

хотворение. Но все же и в нем не дал Раевскому такого объяснения причины их расхождений, которое бы удовлетворило Раевского.

Не тем горжусь я, мой певец,
Что привлекать умел стихами
Внимание пламенных сердец,
Играя смехом и слезами,

Не тем горжусь, что иногда
Мои коварные напевы
Смиряли в мыслях юной девы
Волненье страха и стыда,

Не тем, что у столба сатиры
Разврат и злобу я казнил,
И что грозящий голос лиры
Неправду в ужас приводил,

Что непреклонным вдохновеньем,
И бурной юностью моей,
И страстью воли, и гоненьем
Я стал известен меж людей, —

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

Пушкин излагает не идейную, но эстетическую программу свою: она — в нем самом, в выражении его «самолюбивых дум». Пушкину, однако, не могло не показаться, что такой ответ не удовлетворит Раевского. Опровергая своего оппонента по всем пунктам, Пушкин понимал, что Раевский сочтет возражения его отговоркой, а не разговором по существу. Диалога между двумя столь близкими друзьями не получилось. Потому что один, Раевский, говорил как политик, хотя и стихами, а другой, Пушкин, — как великий поэт, хотя и всей душой сочувствовавший своему другу, но тем не менее абсолютно не разделявший его однозначных решений.

Раевский спрашивает Пушкина: «Ты знал ли радость?» Пушкин отвечает Раевскому: «Я знал досуг, беспечный муз удел», а также «наслаждение лени сонной», — для Раевского слова Пушкина означали не более чем отклонение от существа дела. Раевский задает следующий вопрос Пушкину: «Читал ли девы молодой любовь во взорах сквозь ресницы?» Пушкин отвечает Раевскому опять не прямо, не однозначно, но так, чтобы выразить своими словами всю сложность своего понимания любви:

- Я знал любовь, не мрачную тоской,
Не безнадежным заблуждением,
Я знал любовь прелестною мечтой,
Очарованьем, упоением.

Младых бесед оставя блеск и шум,
Я знал и труд и вдохновенье,
И сладостно мне было жарких дум
Уединенное волненье.

Если Рылеева Пушкин называл планщиком, Раевского мог бы назвать анкетчиком. Расвский будто допрос снимает с Пушкина:

Ты знал ли дружества привет?

Да, говорит Пушкин:

Я дружбу знал — и жизни молодой
Ей отдал ветреные годы,
И верил ей за чашей круговой
В часы веселий и свободы.

В ответах Пушкина на вопросы Раевского, ответах поэтических, а не политических, Пушкин предстает в такой сложности, до которой Раевскому, подчиняющему поэзию политической программе, в общем нет никакого дела.

Говоря о Пушкине и декабристах; таким образом, невольно склоняешься к мысли, что Пушкин более тяготел к декабристам как человек. Поэзия же его, с безбрежностью ее тем и подходов к ним, не складывалась в одно целое с декабристскими убеждениями. И хотя она сделалась знаменем декабризма, все же нельзя закрывать глаза на то, что декабристов славилла она больше как людей, исполненных безмерной отваги в борьбе за правое дело, оставляя в тени их программные установки.

Но вместе с тем Пушкина озадачивали и средства, которыми они пользовались, о чем говорит, как мы видели, стихотворение «Дочери Карагеоргия», относящееся к 1820 году, когда обстановка была еще не совсем такая, которая могла бы внушить Пушкину разочарование в революционной инертности народных масс. Впрочем, узел этой темы — стихотворение о сеятеле, 1823 года:

Изыде сеятель сеяти семена своя.

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя —
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды. . .

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремущками да бич.

В лучшем случае стихотворение это принято считать разочарованием в революционных порывах народов, а в худшем — вообще в самих свободолюбивых идеях. Между тем, рассуждая о нем, следовало бы припомнить слова Ленина о Чернышевском из статьи «О национальной гордости великороссов»:

«Мы помним, как полвека тому назад великорусский демократ Чернышевский, отдавая свою жизнь делу революции, сказал: «жалкая нация, нация рабов, сверху донизу — все рабы». Откровенные и прикровенные рабы-великороссы (рабы по отношению к царской монархии) не любят вспоминать об этих словах. А, по-нашему, это были слова настоящей любви к родине; любви, тоскующей вследствие отсутствия революции в массах великорусского населения. Тогда ее не было. Теперь ее мало, но она уже есть. Мы полны чувства национальной гордости, ибо великорусская нация *тоже* создала революционный класс, *тоже* доказала, что она способна дать человечеству великие образцы борьбы за свободу и за социализм, а не только великие погромы, ряды виселиц, застенки, великие голодовки и великое раболопство перед попами, царями, помещиками и капиталистами».¹

Известное смысловое совпадение между стихотворением Пушкина о «сеятеле» и суждением Чернышевского о косности народного сознания чрезвычайно поучительно для нас: оба берут народ в отношении к свободолюбивым идеям со строгим учетом исторического опыта, при самом беспристрастном отношении к нему. Декабристы же обращались к историческому опыту, принимая во внимание лишь героическую его сторону.

Пушкин — не Чернышевский. Поэзия — не политика. Однако их, Пушкина и Чернышевского, соединяет, пожалуй, рав-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 107—108.

ная преданность свободолобивым идеалам. В данном контексте разница между политиком и поэтом та, что один выбирает поле для своих практических политических деяний, рассматривая данную действительность под определенным углом зрения, а другой включает в нее и самую возможную революцию как способ преобразования действительности, превращая все это в предмет своего поэтического изображения. В принципе это относится ко всякой поэзии, но к пушкинской более, чем к какой-либо другой, ибо главная ее установка, возвышающаяся над всеми другими установками, содержавшимися в ней, — всюду и всегда оставаться самой собой, сохранять верность себе. Решающее же свойство такой поэзии — погружаться в наше бытие, взятое во всей его целокупности, то есть как уже осуществленное и еще осуществляющееся, а что касается грядущего, то оно предстает в ней лишь в виде прозрений.

Словом, пушкинская поэзия сплавляет в нераздельное целое художественность и историзм, который оборачивается в ней одной из определяющих сторон художественности. Это, по-моему, так понятно; всякий предмет, изображаемый Пушкиным, берется в соотношении с изначальностью бытия, заключая в себе все превратности своего самоосуществления. Все в этом мире для Пушкина сразу и абсолютно произвольно и столь же абсолютно необратимо: что бы ни случилось на этом свете, в равной мере могло и не случиться, но раз уж случилось, то входит в состав бытия как необходимый элемент его. При таком отношении Пушкина к бытию он сам становится и как бы ответственным за то, что оно такое, а не другое. Отсюда — исповедальность его поэзии, но исповедальность совершенно особенного рода, — не за себя только, а за всех нас.

Таким образом, историзм Пушкина надо понимать не как некое дополнение к реализму, а как изначальное качество самого реализма, ибо Пушкин берет человека сразу как преломление в нем и его эпохи и одновременно всего того, что было и может быть с каждым человеком. И если это так, а никто не может сказать, что это не так, то невозможно и не сделать вывода о том, что художественность Пушкина оборачивается историзмом, а историзм художественностью, автобиографизм становится исповедальностью, а исповедальность автобиографизмом, при этом погруженным во всю историю человечества.

Вероятно, самый трудный вариант автобиографизма и исповедальности Пушкина заключен в «Медном всаднике», в поэме, главная тема которой — судьба России и русского человека.

Как видим, действительно, в совершенстве поэзии Пушкина — тайна ее вселенского масштаба, воплощенная в предельную конкретность, чуждую всякого умствования.

Я воспринимаю поэму «Медный всадник» как род своеобразной исповеди, памятуя о том, что исповедь непременно является и автобиографией. «Медного всадника» можно отнести к автобиографическим произведениям уже на том основании, что Пушкин непосредственно от своего имени воспеваёт Петербург, олицетворяющий собой дело Петра, стало быть, и раскрывает свою душу таким образом.

Люблю тебя, Петра творенье. . .

Или:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия. . .

Хотя Пушкин посвятил Петру также ранее написанную «Полтаву», его новая поэма о Петре как бы ничем не связана с «Полтавой». Во всяком случае не является ни продолжением ее, ни полемикой с нею. Если «Полтава» заканчивается утверждением, что Петр, «герой Полтавы», воздвиг «огромный памятник себе», то в «Медном всаднике» из памятника Петру автор сделал героя поэмы. Потому «Полтава» фабульна, тогда как «Медный всадник» бесфабулен. Там уже нет места фабуле, где предметом искусства стал не сам человек, а лишь памятник ему, иначе сказать, где искусство взяло на себя роль судьбы над историческим процессом.

В «Медном всаднике», углубляясь не в судьбу Петра как исторического деятеля, а непосредственно в результат его деятельности, Пушкин углубляется в исторический процесс, всегда, так или иначе, двусмысленный, заключающий в себе обе стороны исторического бытия — как позитивные, так и негативные. Недаром «Медный всадник» — трагичнейшее произведение Пушкина. Трагична и «Полтава», но здесь трагедию терпят лишь отдельные лица, само же историческое событие, то есть Полтавская битва, воспроизведение которой составляет ядро поэмы, представлено в самом оптимистическом виде. В «Медном всаднике» трагическая тема имеет явный перевес над исторической, тем не менее нисколько не заслоняет ее, и это понятно: если в лице Петра человек здесь предстает творцом истории, в лице Евгения — в общем, ее жертвой.

Сталкивая в «Медном всаднике» историю, как таковую, с человеком, как таковым, Пушкин показывает нам человека

прежде всего с трагической стороны. Это относится и к Петру, а не только к Евгению, хотя они и антиподы. Все же Евгений совсем не Кочубей с его славой и богатством, — нет, он, можно сказать, голый человек на голой земле. История же не позаботится о нем, у нее сверх головы забот о себе самой. Но и Петр в «Медном всаднике», как сказано, трагичен, поскольку он в конфликте с исторической традицией. Вот почему идея Петра обезличена, она воплощена преимущественно не в Петре как историческом деятеле, а в отлитом из меди памятнике Петру. Между тем в «Полтаве» присутствует живой Петр, которого Пушкин награждает всеми лучшими качествами, какие только могут быть у самого прекрасного исторического деятеля. «Полтава» требовала именно такого Петра, потому что в «Полтаве» акцент сделан не на Петре, олицетворяющем историю, а на Мазепе и Кочубее, почему Петр и представлен в ней как триумфатор, во-первых, и как носитель незлопамятства и милосердия, во-вторых. Что же касается «Медного всадника», в нем Пушкин смотрит на Петра с совершенно иной точки зрения: здесь Петр истинно творит историю, однако не несет никакой ответственности за тяжкие для народа последствия своих исторических деяний, исполняя только свое высшее историческое предназначение.

По сию пору спор идет о том, кого следует считать главным героем «Медного всадника». По мнению Белинского, это — Петербург. Я принимаю это мнение, но с той оговоркой, что под Петербургом надо разумеать вообще дело Петра. За Петром та величайшая заслуга перед Россией, что он ввел ее в семью старых европейских стран с их многовековой цивилизацией как равную им, но в то же время сохраняющую свой особенный духовный облик. В результате изменилась не только Россия, а и вся всемирная история. Так, по-моему, и следует понимать Пушкина, когда он пишет, что «Петр Великий... есть один целая всемирная история».

Непростым было отношение Пушкина к Петру, сочетавшее апологию дела Петра с трезвейшей критической оценкой способностей, какими осуществлялось оно. Все это и вылилось в высочайшую поэзию «Медного всадника».

Начинается поэма в апологетическом духе:

Прошло сто лет, и юный град,
Полношных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво...

Дальше — развертывание этой картины, наполнение ее конкретным содержанием, ее детализация по определенному принципу:

По оживленным берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся;
В гранит оделась Нева;
Мосты повисли над водами;
Темно-зелеными садами
Ее покрылись острова...

Затем каждый раз давая облик Петербурга в новом ракурсе, поэт выражает и свое восхищение Петербургом, то есть принимает программу, осуществленную Петром, как полностью соответствующую его собственным взглядам на судьбу России.

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит...

И ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла...

Далее — Петербург как место проживания для человека, жаждущего приобщиться ко всем благам новейшей цивилизации, без чего невозможна личность, подобная ему самому, Пушкину:

Люблю зимы твоей жестокой
Недвижный воздух и мороз,
Бег санок вдоль Невы широкой,
Девичьи лица ярче роз,
И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

Потом — новая сторона Петербурга, по-своему также мидая сердцу Пушкина:

Люблю, военная столица,
Твоей твердыни дым и гром,
Когда полнощная царица
Дарует сына в царский дом,
Или победу над врагом
Россия снова торжествует...

Можно подумать, что Пушкин славословит Петербург как столицу русской империи, — но это не так, совсем не так, ибо все-таки в Петербурге он видит прежде всего материальное воплощение идей Петра. А Петр для него — сразу самодержец и революционер: самодержцем является он, будучи облечен бесконтрольной властью, революционером — употребляя эту власть на коренное обновление страны, опираясь в первую очередь на собственное волевое начало, отклоняющее какие бы то ни было закономерности, поскольку последние находятся в противоречии с ним. В Петре Пушкин ценит прежде всего разум, волю и бесстрашие:

И думал он:
Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет город заложен
Назлом надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море:
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе.

Но дальше начинается совсем другое: содержание поэмы оказывается в полном несоответствии со вступлением к ней, ибо вся поэма посвящена Петербургу не как красе и диву, а как городу, заключающему в себе грозную силу для его обитателей, пускай и нашедшую себе воплощение в облике наводнения. Суть-то дела в том, что сигнал о неогражденности Евгения от любой беды и о том, что лишь он сам может постоять за себя и отстоять свою судьбу, дан до начала стихийного бедствия. В такое положение Евгений поставлен именно реформами Петра. В результате — у него, в чисто человеческом смысле, чувствуется сходство с Петром и противоположность Петру: у Петра было достаточно возможностей, чтоб осуществить свою цель, ибо за его спиной стояло огромное государство; с Евгением же дело обстояло совершенно иначе — он мог положиться лишь на себя одного, ожидая всяких подвохов со стороны «праздности ленивцев и ума недалёкого счастливец», да и вообще чувствовал отсутствие всякой опоры в собственных устремлениях.

Вступление заканчивается двумя неравномерными и неравнозначными строфами, последняя из которых целиком отключает нас от содержания всего только что изложенного:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;

Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра.

Последняя строфа вступления, этого высочайшего гимна Петру, — вдруг как бы отклоняет этот гимн, провозглашая, что цель поэмы — противоположность ему:

Была ужасная пора,
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ.

Дав заверение, что поэма «не будет тревожить вечный сон Петра», Пушкин затем всем ходом повествования как бы опровергает это свое обещание, предъявляет Петру грозные претензии от имени Евгения, который значит для поэмы столько же, сколько и Петр. В результате образ Петра будто распадется надвое: один Петр — великий реформатор, пошедший на решительное сближение России с Европой; другой, выступающий в облике памятника Петру, оказывается заслуживающим возмездия со стороны тех, ради которых проводит он свои реформы. Раздвоение Петра в «Медном всаднике» сиречь, в известном, совершенно особом смысле, — свидетельство раздвоения сознания Пушкина в его отношении к Петру, значит, и к судьбе России, что равно исповеди Пушкина, отказу от однозначных решений. В тяжбе Евгения и Петра Пушкин так же целиком на стороне Евгения, как и в утверждении за Петром права на проведение величайшего эксперимента над историей России. Таким образом, конфликт между Евгением и Петром, вернее — делом Петра, предстает перед нами как конфликт внутри сознания самого Пушкина. И мы не можем отнестись к этому конфликту иначе, нежели как к части биографии сознания самого Пушкина. А это уже не только исповедь Пушкина, а одновременно, причем в такой же степени, и судьба его.

Каждый человек, хочет он того или не хочет, ставит свою жизнь на какую-то карту. Это, собственно, мы и называем судьбой человеческой. Для Пушкина в плане его исторического сознания, следовательно, в значительной степени и поэтического призвания роль такой карты исполняло отношение к делу Петра. Этой теме посвящено его первое историческое сочинение, которому сам автор не дал названия и которое принято называть то так, а то этак, в частности — «О русской истории XVIII века». Здесь Петр дан в общем в апологетическом виде,

а беда России усматривается в неспособности его наследников исполнять свои обязанности творчески, подобно Петру:

«По смерти Петра I движение, переданное сильным человеком, все еще продолжалось в огромных составах государства преобразованного. Связи древнего порядка вещей были прерваны навеки, воспоминания старины мало-помалу исчезали. Народ, упорным постоянством удержав бороду и русский кафтан, доволен был своей победою и смотрел уже равнодушно на немецкий образ жизни обритых своих бояр. Новое поколение, воспитанное под влиянием европейским, час от часу более привыкало к выгодам просвещения. Гражданские и военные чиновники более и более умножались; иностранцы, в то время нужные, пользовались прежними правами; схоластический педантизм по-прежнему приносил свою неприметную пользу. Отечественные таланты стали изредка появляться и щедро были награждаемы. Ничтожные наследники северного исполина, изумленные блеском его величия, с суеверной точностью подражали ему во всем, что только не требовало нового вдохновения. Таким образом, действия правительства были выше собственной его образованности и добро производилось ненарочно, между тем как азиатское невежество обитало при дворе».

В дальнейшем изложении Пушкин останавливается преимущественно на неуклонном нравственном распаде правителей русского государства, доказательство чего усматривает, в частности, в царствовании «безграмотной Екатерины I, кровавого злодея Бирона и сладострастной Елизаветы». Самовластие царского правительства будто не было границ. Тем не менее, устанавливает Пушкин, они были. Народу, благодаря упорному его постоянству, удалось удержать «бороду и русский кафтан». У Петра, выходит, сорвались планы полностью и окончательно сломить волю народа, а раз так, народ снова, при подходящем случае, мог дать знать о своей доле участия в историческом процессе. Стало быть, Пушкин оставлял за собой право вернуться к этой теме. В «Медном всаднике» он и возвращается к ней.

Хотя в ранней статье о характере русской истории Пушкин и перекладывал всю вину за остававшуюся неустроенность русской жизни и после реформ Петра на его наследников, он, как уже сказано, держался и тогда того мнения, что народ не был особенно доволен его реформами. И сам Петр, как говорит Пушкин, великолепно знал, что народ остался в стороне. Значит, дело Петра не было завершено. Тем не менее Петр будто совершенно безразлично относился к этому, будучи абсолютно уверен в правоте своей.

«Петр не страшился народной свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон».

При сопоставлении Петра с Наполеоном Пушкин понимает не столько их самих по себе, сколько то, как каждый из них осуществляет особое предназначение, обусловленное историей его страны, при всем несходстве этих предназначений. Порожденный революционными потрясениями, происшедшими во Франции, Наполеон, исходя из этих потрясений, предстал и как порождение революции и как душитель ее. Петр, в противоположность Наполеону, идет в своем деле последовательно до конца, не испытывая никаких колебаний. Пушкин по-своему прощает Петру и его дубинку, так как без нее ничего не случилось бы, но при этом не может без возмущения относиться к ней. Конечно, это несчастье России, что последующие цари не стояли на уровне Петра. Ну, а если бы стояли, то что же было бы?

«Прошло сто лет...» «Полтава» заканчивается этими словами, а «Медный всадник» начинается. Пушкин ищет ответа на вопрос, как бы обернулось дело Петра, если бы появились у него достойные преемники, — и не находит такого ответа. Ибо его нет. Ибо вся человеческая история — в поисках чего-то лучшего, и пока человечество существует, такая возможность для него не закрыта.

«Полтава», если брать ее с точки зрения изображения Петра, лишь эпизод из его деяний. Значимость отдельного эпизода в деятельности великой исторической личности нередко более очевидна, как правило, и более бесспорна, чем вся деятельность, взятая во всей целокупности: тут, может, и не обязательно сквозной просмотр его духовного облика в его нераздельности. Судить же об историческом деятеле, беря его дело в целом, невозможно без проникновения во внутреннюю суть его самого, как и в общий смысл его деяний. Недаром «Медный всадник» — это поэма-апология Петра, но в такой же мере и суд над Петром.

В человеческом плане Евгений никакой не антагонист Петру: оба видят смысл жизни в труде, воспринимая труд не только как самоосуществление, но и как самоутверждение, единственно достойное человека.

Но в то время как Петр добился своего, Евгений потерпел полный крах.

Вследствие этого для нас главная проблема «Медного всадника» — как совмещается в Пушкине безграничное преклонение перед Петром с не менее безграничным состраданием к Евгению. Ни одному из них он не отдает предпочтения. Впро-

чем — с какой точки зрения взглянуть на это. Хотя претензии Евгения, адресованные Петру, имеют все основания, тем не менее дело Петра начисто отменяет их. В то время как Петр прав в своем деле, Евгений прав лишь в том, что дело Петра не принесло ему лично, значит, и всем, истинного блага, даже более того, как-то и обездолило их. Занятый своим всемирно-историческим делом, Петр не имел даже права задуматься, как оно отразится на судьбе Евгения и ему подобных, вообще на чьей бы то ни было судьбе. Таков уж закон истории: творящий ее обязан думать лишь о том, истинно ли служит ей. Потому счеты Евгения с Петром оборачиваются лишь счедами с непреложными законами исторического творчества. Кажется, и Евгений прозревает это, когда говорит о Петре, что тот «строитель чудотворный», — он вовсе не иронически, а всерьез говорит об этом.

Какая там фабула в «Медном всаднике», — разве есть место фабуле, где суть вся в восторженном и страдальческом вопле всеобъемлющей человеческой души, вместившей в себя душу Петра, растворившуюся в могущественной воле преобразователя, и душу Евгения, надеявшегося создать свой мирок в кипящем котле преобразований мира, основанных на расчетах разума, пускай и самых вдохновенных.

Может быть, нигде так не раскрывается глубина пушкинского трагизма, как в отношении Пушкина к Петру. А между тем его самого сравнивали именно с Петром.

Мне не представляется это сопоставление однозначным. Тогда как Петр занят лишь преобразованием русского государства, стремясь перестроить его по образцам европейских государств, Пушкин, в принципе одобряя эти преобразования, произносит и свой суд над ними с точки зрения того, насколько они соответствуют интересам всех слоев населения России. И потому в истории как своего отечества, так и других стран и народов он анализирует самые различные способы государственных переустройств, стараясь найти такие, которые сочетались бы и с принципом милосердия к народу, а не только с принципами прогресса. В результате наряду с «Медным всадником» у Пушкина появляются и другие замыслы художественных произведений на исторические сюжеты, в каком-то отношении и противоположные «Медному всаднику».

«Капитанская дочка» в художественном построении явно ориентирована на русский фольклор — на легенды и сказки. В центре повести образ Пугачева, сразу и схожего с Радищевым и глубоко отличным от Радищева. Оба делают ставку более на чудо, чем на реальные шансы, и в этом отношении противостоят Петру I, хотя и по-разному: между тем как Ради-

щев буквально один и если на что и полагается, так только на личный подвиг, Пугачев тесно связан с массой, именуется себя «мужицким царем», однако более полагается на чудо, чем на расчет.

«А разве нет удачи удатому? Разве в старину Гришка Отрепьев не царствовал?»

«Буду продолжать, как начал. Как знать? Авось и удастся?»

Самый облик Пугачева воссоздан приемами и красками, характерными для легенд и сказок:

«Между ими на белом коне ехал человек в красном кафтане с обнаженной саблей в руке: это был сам Пугачев».

Попав в лагерь Пугачева, Гринев чувствует, что все, что случается с ним, похоже на то, как это происходит в легенде или сказке:

«Я не мог не подивиться странному стечению обстоятельств...»

«Я думал также и о том человеке, в чьих руках находилась моя судьба, и который по странному стечению обстоятельств таинственно был связан со мной».

Нагнетанием такого рода картин, характеристик душевных состояний, оговорок и поговорок Пушкин отнюдь не уходит в сторону от углубления в исторический процесс, — он только видит его в свете народных преданий, тем самым выставляя народ, по его собственному представлению, в качестве одной из главных сил, управляющих всем происходящим на этом свете.

Наличие элементов сказки и легенды в «Капитанской дочке» дает пронзительное представление вообще об историческом процессе, а не только освещает одну из замечательнейших эпох в русской истории. Но было бы тяжким заблуждением воспринимать «Капитанскую дочку» как противовес «Медному всаднику». А, впрочем, все-таки противовес, но не в смысле замены одной точки зрения другой, а возможности совмещения их. Хотя «Медный всадник» воплощает идею реформы, однако не мирной, а насильственной, Пушкин принимает ее не вообще, не в принципе, а только как правомерную лишь в известных обстоятельствах. В принципе же он против катаклизмов в общественно-историческом развитии, — как утверждает он устами Гринева, «лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов без всяких насильственных потрясений».

В «Капитанской дочке» Пушкин отдает предпочтение реформе перед революцией, в «Медном всаднике» — признает плодотворность насильственных перемен в общественном раз-

витии. Пушкин колеблется в своем отношении к одному и другому способу общественно-исторических перемен.

Широко известные слова Пушкина, хоть и произнесенные Гриневым, — «не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» — не означают категорического отклонения революционных переворотов, как и безоговорочного признания постепенного и мирного общественного преобразования общества путем реформ.

В статье «Путешествие из Москвы в Петербург» Пушкин приводит рассказ Радищева о некоем «Некто», который, не найдя себе счастья в столице, удалился из нее и, купив небольшую деревеньку, дабы здесь, применяя особые способы управления крестьянами, и самому разбогатеть и крестьян сделать довольными и счастливыми. Начал он с того, что лишил крестьян всякой личной собственности, отнял у них всякую самостоятельность, подчинив их целиком произволу для того поставленных урядников. И, представьте, таким способом добился цели — земледелие его оказалось в цветущем состоянии.

Оборвав на этом эпизод, описанный Радищевым, Пушкин переходит к аналогичному эпизоду, свидетелем которого был он сам. В молодости был он знаком с помещиком, подобным радищевскому, воспоминание о котором он и вставляет в раму поистине всемирного исторического опыта:

«Этот помещик был род маленького Людовика XI. Он был тиран, но тиран по системе и по убеждению — с целью, к которой двигался он с силою души необыкновенной и с презрением к человечеству, которого не думал и скрывать. Сделавшись помещиком двух тысяч душ, он нашел своих крестьян, как говорится, избалованными слабым и беспечным своим предшественником. Первым старанием его было общее и совершенное разорение. Он немедленно приступил к совершению своего предположения и в три года привел крестьян в жестокое положение. Крестьянин не имел никакой собственности, — он пахал барскою сохою, запряженной барскою клячею, скот его был весь продан, он садился за спартанскую трапезу на барском дворе; дома не имел он ни штей, ни хлеба. Одежда, обувь выдавалась ему от господина, — словом, статья Радищева кажется картиною хозяйства моего помещика. — Как бы вы думали? Мучитель имел виды филантропические. Приучив своих крестьян к нужде, терпению и труду, он думал постепенно их обогащать, возратить им собственность, даровать им права! — Судьба не позволила ему исполнить его предначертания. Он был убит своими крестьянами во время пожара».

Характеристика, данная Пушкиным помещику, который был «род маленького Людовика XI», без всяких натяжек ложится на Петра I; подобно Петру, презиравшему «человечество, может быть, более, чем Наполеон», он двигался к своей цели «с силою души необыкновенной... и с презрением к человечеству, которого не думал и скрывать», лишил крестьян какого-либо личного начала, как бы приравняв к орудиям, «ни воли, ни побуждения не имеющим». Уподобляя помещика Петру, Пушкин пишет, что как у того, так и у другого имелись «виды филантропические».

Создавая образ помещика, напоминавшего Людовика XI, Пушкин, разумеется, метил не во французского короля столь отдаленного времени, но в Петра Великого. И тут не может быть никаких сомнений. Людовик XI вошел в историю Франции как одержимый утвердитель централизованной власти с целью расширения территории своей страны в интересах ее безопасности и могущества, одновременно и как покровитель наук и ремесел, — словом, общие черты Людовика XI вполне аналогичны общим чертам Петра I.

Но если это так, в чем нет сомнения, то сопоставление помещика, соединившего в себе тирана и филантропа, реформаторские начинания которого так печально окончились для него, сделано Пушкиным с намеком на то, что и исход дела Петра мог бы окончиться катастрофически. Таким образом, в «Капитанской дочке» исторический процесс повернут в совершенно ином ракурсе, нежели в «Медном всаднике», но не противопоставлен ему как более правомерный, а дан лишь как имеющий под собою равнозначное основание.

Как сказано, Петр в своих деяниях целиком полагается на расчет, Пугачев связывает надежды преимущественно с чудом. Отсюда — Петр как герой «Медного всадника» абсолютно исключает из своей политики акты милосердия, между тем Пугачев придает исключительное значение милосердию. Правда, в «Полтаве» Пушкин рисует Петра как незлобивого властителя, однако для него незлобивость — не более чем чувство жалости и сострадания победителя к побежденным.

Вследствие этого исторический процесс в целом выставляется Пушкиным под разными углами зрения, совмещая в себе самые различные ракурсы. А корни этого — в самой человеческой природе. Ибо хотя люди и творят историю, но нередко вопреки своим намерениям, а то и с худыми намерениями. Беда исторического процесса как творчества в том, что, в противоположность художественному творчеству, оно не знает черновиков. Всякое историческое деяние необратимо, и потому в своих общественно-исторических деяниях люди оказы-

ваются столь же зависимыми от истории, сколь и она от них. Беря историю в ее целокупности, мы приходим к выводу, что в ней, как в творческой силе, заложена возможность творить и зло, а не только добро.

Так возникает проблема мирового зла, проходящая сквозь все творчество Пушкина. С особой остротой она поставлена в «Медном всаднике» и «Капитанской дочке», в маленьких трагедиях, таких, в первую очередь, как «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь» и «Пир во время чумы», также и во множестве стихотворений, таких как «Анчар», «Утопленник», «Не дай мне бог сойти с ума. . .», «Бесы» и т. д.

7

Именно как трагичнейший среди великих поэтов мира, Пушкин непреклонно оптимистичен. В его изображении мир столько же ужасен, сколько и прекрасен. Ему чужд какой-либо страх перед всяческими бедствиями, подстерегающими человека и человечество на их пути к самоосуществлению. Тут он близок древним мудрецам и поэтам. Древние лучше нас понимали превратности бытия нашего, значит, и необходимость нашей готовности к ним. Прекрасно писал об этом Сенека:

«Ничто не должно заставить нас врасплох. Нужно посылать душу навстречу всему и думать не о том, что случается обычно, а о том, что может случиться. Есть ли что-нибудь, чего фортуна при желании не сгубила бы в самом расцвете? на что бы не напала и не ударила тем грознее, чем ярче оно блистало? Есть ли трудное и недоступное для нее? Она налетает не всегда одним путем, не всегда проходит его до конца: иногда она поражает нас нашими же руками, иногда довольствуется собственными силами, находит опасности, без внешнего. Безопасного времени нет».

Если безопасного времени нет, надо видеть и в самих опасностях нечто возвышающее нас, находя в себе силы для преодоления их. Конечно же, самая грозная опасность, вносящая над нами со дня пробуждения сознания нашего, — непрерывные утраты самого драгоценного для нас, вплоть до утраты нами нас самих. Сознание скоротечности жизни придает тем большую цену ей. Всякое высшее благо наше единственно, значит, и необратимо, коль скоро обречено на исчезновение. Оттого оно остается всегда с нами, и не только в виде воспоминания, но и как неотъемлемая часть нас самих. В поэзии Пушкина нет ничего более прекрасного, чем стихи о безмерных утратах, как, в частности, «Заклинание» («О, если правда, что в ночи. . .») и «Для берегов отчизны дальней. . .».

Смерть — страшнейшее зло, какое только бывает на свете, однако в то же время бессмертный человек, в физическом смысле, был бы фикцией как духовное существо. Не знай он смерти, то есть окончания своего, не найти бы ему своего единственного назначения в этом мире. Ведь жизнь есть осуществление, а зачем самоосуществляться тому, кто не имеет ни начала, ни конца своего. Ведь где отсутствовала бы смерть, там не было бы и места рождению. Люди рождаются, чтобы заменить собою умирающих. Потому у нас отношение к смерти как к чему-то величественному. Недаром возникло определение жизни как упражнения в смерти. В самом деле, смерть является как бы ценою жизни. Но такое понимание отношения между жизнью и смертью слишком однозначно. Жизнь есть поединок со смертью. Все в этой жизни дается нам с бою, в первую очередь сама жизнь. Тут все наши радости и горести, наслаждения и муки, бесстрашие и смирение. А чем бы мы были, если бы не было всего этого?! Но и смерть не сходит со страниц творений Пушкина. Как раз в отношении к ней — высшее напряжение его победоносного гения. Так прокладывает он себе путь к изображению жизни во всех ее проявлениях. Относясь к себе как к творцу, он всегда оказывался лицом к лицу с силами зла, противостоящими творчеству. Следовательно, творец, художник так или иначе возлагает на себя обязательства воспринимать и зло как предмет изображения. Между тем, с бесстрашием относясь ко всему изображаемому, художник постигает и тактику зла, обладающего разрушительными и губительными силами. Оно, зло, стало быть, тоже делает свое дело — злое дело. А поскольку одухотворено, стремится принять обличие «противоположное своему значению». Нет, «творить зло», как увидим, совсем не пустые слова.

Как таковые, как собственно единственные, мы рождаемся в творчестве, всякий раз начинаясь с нуля. Но природа творчества, в котором мы открываем себя, непрестанно грозит нам отступлением от своего назначения, ибо творить можно лишь преодолевая и отвергая что-то, о чем говорят хотя бы черновые редакции самых гениальных художественных произведений. Наш путь к самим себе пролегает не иначе как через воспоминания; тому, что делается сегодня, предшествует то, что делалось вчера, значит, в делающемся сегодня присутствует воспоминание о вчерашнем. В воспоминаниях — наше постоянство. Иначе мы были бы Иванами, не помнящими родства.

Вместе с тем воспоминания — и тормоза, сдерживающие наше движение вперед или же толкающие в сторону от главного пути, значит, требующие от нас идти наперекор им,

Пушкин одновременно и более непрерывен, и более ступенчат, чем какой-либо другой гениальный художник мира. Отличие Пушкина — в ощущении каждого данного момента бытия как совершенно автономного. Пушкину противно всякое стремление к окончательности. Недаром Пушкина так задел гётевский «Фауст», в котором с такой предельной отчетливостью проводится мысль о достижении окончательного совершенства мира. Этой мыслью делится Фауст с Мефистофелем при первой же их встрече, — страхась принятого на себя обязательства, он, однако, заявляет: «Я осилю...» Мефистофель сразу же огорошил Фауста своим несогласием с ним, выставя тот довод, что

... Жизнь к несчастью коротка,
А путь до совершенства долгий.

Фаусту остается одно, как далее сказано Мефистофелем, — положиться на него, на Мефистофеля, заключив с ним, представителем нечистой силы, союз, с тем чтобы посмертно отдать душу свою в его власть.

Ничем-де страшным это не обернется для Фауста, ибо он, Мефистофель, является частью «силы той, что без числа творит добро, всему желая зла». На деле эти слова не более чем ловушка, поставленная Фаусту.

В представлении Мефистофеля, то есть черта, мир являет собою неудачное творение бога, потому и «не годится никуда». Это будто и есть основание для раздора между богом и дьяволом, который в свое время являлся служителем бога, а теперь превратился в его злейшего врага, но тем самым стал и врагом человека, поскольку человек считает себя венцом среди всех творений божьих. Таким образом, зло — в покушениях на исправление человеческой природы.

Отдавшись своему делу, Фауст постепенно забывает о союзе с чертом, — очевидно, у него были основания на то: ведь человек и в самом деле всемогущ. Тем не менее он стал и соучастником в творении зла, вступив в союз с чертом.

... Жизни годы
Прошли недаром, ясен предо мной
Конечный вывод мудрости земной.
Лишь тот достоин жизни и свободы;
Кто каждый день за них идет на бой!...
... Дитя и муж, и старец пусть ведет,
Чтоб я увидел в блеске силы дивной
Свободный край, свободный мой народ!

Кому не известен этот гимн всепобеждающей силе человека в его стремлении к царству свободы?! Однако кто скажет, что,

достигнув этого царства, человек вправе сказать, обращаясь к мгновению:

... Прекрасно ты, продлись, постой! ..

Произожди такое, случилось бы то, что земля превратилась бы в рай, где не осталось бы никакого места для деятельности человека.

Прелесть мира и человека, как их рисует Пушкин, в самообновлении и в углублении в себя. И этому нет конца, значит, здесь невозможны никакие остановки. Другими словами, мир и человек прекрасны в своей бесконечности. Пушкин знал это по личному опыту. Так, например, он писал однажды Дельвигу:

«В Юрзуфе жил я *сиднем*, купался в море и объедался виноградом; я тотчас привык к полуденной природе и наслаждался ею со всем равнодушием и беспечностью неаполитанского *Lazzeroni*. Я любил, проснувшись ночью, слушать шум моря — и заслушивался целые часы. В двух шагах от дома рос молодой кипарис; каждое утро я навещал его и к нему привязался чувством, похожим на дружество. Вот все, что мое пребывание в Юрзуфе оставило у меня в памяти» (декабрь 1824 — декабрь 1825).

Между прочим, это не так мало; в сущности, самое главное — единство человека и вселенной. Пушкин занят поисками самого себя в себе же самом как творце и в окружающем мире, видимом или только мыслимом, как предмете изображения его поэзии.

Находясь в Тавриде, то есть в Крыму, Пушкин «начал уже тосковать о милом полудне...». Георгиевский монастырь, с его крутой лестницей к морю, оставил в нем «сильное впечатление». Наконец — «благостные развалины храма Дианы». Увидев их, он заговорил стихами, — второе послание «Чаадаеву».

Общаясь с миром, как творец с предметом своего творчества, подлежащим его объяснению, как и объясняющим его самого, Пушкин словно чувствует себя сразу и создателем и создателем мира. В этом отношении характерен «Пророк», написанный в 1826 году, то есть почти в то же время, когда писано письмо Дельвигу. В «Пророке» Пушкин как творец предстает перед миром как бы и равный миру. Нетрудно понять, как это побуждало его к не знающему предела углублению в себя как в творца. Пушкин просит своего друга помочь ему разобраться в особенностях своего дарования, для чего сообщает ему необходимые данные. Рассказав о своих впечатлениях от Крыма, пишет, что, видимо, «мифологические предания счастливее для

меня исторических». Это для него, как сознается он, загадка. Потом намекает на то, что вообще является загадкой для себя. А в связи с этим — такое обращение к Дельвигу, в ранее приведенном письме:

«Растолкуй мне теперь, почему полуденный берег и Бахчисарай имеют для меня прелесть неизъяснимую? Отчего так сильно во мне желание вновь посетить места, оставленные мною с таким равнодушием? Или воспоминание самая сильная способность души нашей, и им очаровано все, что подвластно ему?»

На первый взгляд, самая странная вещь — Пушкин не знает или не вполне знает себя и надеется, что кто-то другой досконально разбирается в нем. Нечего, однако, и говорить, что перед нами что-то совсем другое. Именно — признание Пушкина, что он не до конца знает себя, указывает на такие стороны в человеке, которые не поддаются логическому объяснению.

Пушкин в полном смысле слова глобальный художник, что с особенной силой и выражено в «Пророке». Начинается «Пророк» мыслью, что его создатель, «духовной жаждою томим», потерял надежду на утоление этой жажды, но без ее утоления не мыслит своего существования. Тут-то и настагает его «шестикрылый серафим», который и возвращает его самому себе, возвышает на новую ступень его поэтический гений.

Перстами легкими как сон
Монх зениц коснулся он.
Отверзлись вешние зеницы,
Как у испуганной орлицы.

Таким образом, прежде всего, он *все* увидел, — и увидел во всей своей истине. А потом — также *все* услышал и *все* слышал.

Монх ушей коснулся он.
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

И далее:

И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замерзшие мои
Вложил десницею кровавой.

Итак, кто имеет очи видеть, да видит; кто имеет уши слышать, да слышит; кто имеет дар речи, да говорит; наконец, у кого бьется истинно человеческое сердце и если он наделен поэтическим даром, то обнаруживает неизъяснимую потребность откликаться на все в этом мире способом, достойным всех возвышенных качеств, как данных природой, так и благоприобретенных.

Человек всесилен, равно и бессилен перед мировым злом: всесилен своей непокорностью ему, естественно и своим возвышением над ним, бессилен — невозможностью полного искоренения его. Мировое зло укоренено как в природном, так и в историческом бытии человека. Хотя эти формы человеческого бытия и различны до противоположности, однако до предела сращены между собою. И это при том, что история знает, а природа не знает различия между добром и злом.

Творчество Пушкина обнимает собою как предмет своего изображения все не только наличные, но также и лишь мыслимые формы бытия. Естественно, поскольку в художнике главное начало — творчество, Пушкин, как поистине всеобъемлющий художник, и объемлет в своем творчестве все формы бытия. Природа представлена Пушкиным в самых разных ракурсах, в том числе и как носящая в себе мировое зло, против которого человек ищет в себе способность отстоять себя в столкновении с ним. Тема эта присутствует, пожалуй, во всех крупных произведениях Пушкина, да и во многих стихотворениях. Ею проникнут весь «Медный всадник». Так, и Александр I, наблюдая за наводнением, сознается: «С божьей стихией царям не совладать».

А это значит, что мировое зло тоже входит в судьбу человека, внося в нее элементы случайностей, со своей стороны губительных, вплоть до катастрофических.

Так складывается в творчестве Пушкина глобальный образ мирового зла, с непревзойденной силой воплощенный в «Анчаре».

«Анчар» преподносит нам мировое зло в двух ликах — заложенное как в природе, так и в человеческой истории. И оказывается, что мировому злу куда больше простора в нашем историческом бытии, нежели в природе. В природном зле, по крайней мере, нет умысла совершать пагубное дело, обладая такой возможностью. В самом деле, к анчару, древу смерти, —

...и птица не летит,
И тигр нейдет...

И анчар губит живое в природе, потому неживая сила, сопротивляясь ему, разносит вокруг его мертвящую способность, —

... лишь вихорь черный
На древо смерти набежит —
И мчится прочь, уже тлетворный.

Иным предстает зло в человеческом бытии, поскольку оно рождается из человеческого сознания, стало быть, и становится средством, сознательно употребляемым.

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом,
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом.

Исполнив волю пославшего, то есть принеся яд пославшему, посланный тут же и умирает от этого яда, — «у ног непобедимого владыки». А пославший, не придав этому никакого значения, безотлагательно тем

... ядом напитал
Свои послушливые стрелы
И с ними гибель разослал
К соседям в чуждые пределы.

Являясь изначальным, мировое зло вызывает гнев против себя со стороны человеческого разума. Так Лиссабонское землетрясение, одно из самых разрушительных за всю человеческую историю, неоднократно вызывало отклик в мировой литературе. Из великих русских писателей на него откликнулся, в частности, Достоевский. А вот Вольтер, современник этого столь печального события, сделал его темой поэмы «Лиссабонское бедствие». В поэме Вольтера — типичное просветительское восприятие всякого бедствия для человечества, исходит ли оно от природы или же от самих людей, как оскорбления человеческого разума, потому что с точки зрения просветителей все в этом мире должно находиться в полном согласии с разумом.

Совершенно иной подход к мировому злу у Пушкина: оно, конечно, неразумно, и тем не менее, что касается его разгула в человеческом обществе, объяснения ему следует искать как раз в самом разуме.

Начнем с «Моцарта и Сальери». В замысле эта трагедия называлась «Зависть». По ряду причин Пушкин отказался от этого названия. Прежде всего оно противоречит отношению Пушкина к зависти как к «сестре соревнования»: нет, Сальери

не просто завистник. Мотивы, по которым он убивает Моцарта, имеют куда более глубокие корни, хотя в них и зависть преломляется определенным способом. Но это — лишь один звук в целой симфонии, на фоне которой предстают оба героя — и Моцарт, и Сальери. Пушкинский Сальери — не просто мелкий завистник, он большой художник, но в его отношении к творчеству содержится как действительная истина, так и отрицание ее. Таково, например, его суждение о творчестве:

Что говорю? 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?
Усильным, напряженным постоянством
Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой...

Расхваставшийся своим художественным усердием, Сальери, однако, тут же вынужден признаться, что в своем творчестве опирается на тайны искусства, открытые не им самим, а другими знаменитыми художниками, тем же, например, Глюком. Позиция — прямо противоположная пушкинской, который однажды писал Вяземскому:

«Ты спрашиваешь, доволен ли я тем, что сказал ты обо мне в «Телеграфе». Что за вопрос? Европейские статьи так редки в наших журналах! А твоим пером водят и вкус и пристрастие дружбы. Но ты уж слишком бережешь меня в отношении к Жуковскому. Я не следствие, а точно ученик его, и только тем беру, что не смею сунуться на дорогу его, а бреду проселочной».

Суть дела ясна: учиться можно у кого угодно, как это и делал Пушкин, но дорога у каждого художника должна быть своей, особенной. В таком случае он сам за все в ответе, вместе с тем и полный хозяин своего творчества, не являясь чьим-то следствием, в самом себе заключает причину самого себя.

Бесконечно уверенный в себе, Моцарт не особенно задумывается о своем особом назначении, почему и одарен бесконечным чувством общности со всяким другим человеком, кем бы тот ни был. Важно было лишь то, чтобы он осуществлял самого себя, как ему положено.

Напротив, Сальери, как бесконечно неуверенному в своей самости, представляется, что «усиленным, напряженным постоянством» он не только «достигнул степени высокой» в творче-

стве, но и безгранично возвысился над всеми остальными людьми.

Противостояние их друг другу достигает своего апогея в сцене со слепым скрипачом. Моцарт восторгается им, говорит о его игре: «Чудо!» Сальери приводит это в бешенство:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери. . .

Сальери уверяет нас, что он «зависти не знал. . . никогда!». Не являются ли уловкой эти его заверения? Вот, мол, какой я был прежде, и вот до чего довел меня Моцарт! А каким был он прежде? Пусть сам скажет об этом. Оказывается, ждал часа, когда встретит «злейшего врага», дабы преподнести ему «дар Изоры», то есть отравить ядом, либо пировал с «гостем ненавистным», надо полагать, думая о том же.

Сальери видит в Моцарте якобы уклонение от норм, заданных людям самой человеческой природой:

О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного? . .

Сальери вознамерился, так сказать, исправить просчет самого бога как создателя человека. По Сальери, бог совершил ошибку, наделив Моцарта, этого праздного гуляку, бессмертным гением. Отсюда и такое начало трагедии:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

Нет, Сальери не просто мелкий завистник, достойный всяческого осуждения по справедливым человеческим законам. Он — богоборец, точнее, непримиримый враг творческого начала в человеке, дарованного самой человеческой природой. От такого человека, решительно отличающегося от всех людей своей способностью возвышаться до сотворения чуда, как думает Сальери, один только вред, а не польза людям. Потому за людьми право — убить его, как он и убивает Моцарта:

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.

Сальери отнюдь не ремесленник. Будь он им, не назвал бы Моцарта создателем «песен райских». Скорее, он близок к гениальности, раз говорит о Моцарте как о новом Гайдне, признается, что Моцарт его самого «восторгом дивным упоил!..». Сальери — несостоявшийся, если можно так сказать, бескрылый гений. Отсюда — его ненависть к истинному гению, к Моцарту, как и презрение к людям, по его словам, «чадам праха», не нуждающимся в гениальном искусстве. Сальери — претендент на гениальность, считающий ее не «даром божьим», а плодом усердия и прилежания. И раз это у него не получилось, он полон нелюбви к самому себе, тем более к истинным гениям, каков Моцарт.

Говорят иногда, будто насколько Сальери всю жизнь занят поисками такого своего врага, ради которого можно было бы свершить величайшее преступление, убив его, настолько же Моцарт жаждет встречи с убийцей своим. Весь пушкинский текст с возмущением вопиет против этого. Моцарт не ищет, а страшится смерти своей, о чем неопровержимо свидетельствует следующее признание его:

Недели три тому, пришел я поздно
Домой. Сказали мне, что заходил
За мною кто-то. Отчего — не знаю,
Всю ночь я думал: кто бы это был?
И что ему во мне? Назавтра тот же
Зашел и не застал опять меня.
На третий день играл я на полу
С моим мальчишкой. Кликнули меня;
Я вышел. Человек, одетый в черном,
Учтиво поклонившись, заказал
Мне Requiem и скрылся. Сел я тотчас
И стал писать — и с той поры за мною
Не приходил мой черный человек;
А я и рад: мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уж Requiem. Но между тем я...

Моцарт до такой степени подавлен темой своего признания, что не в силах был довести его до конца. И если сделал это, то был побужден к тому Сальери:

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит.

Я думаю, Сальери испугался этой догадки Моцарта, почувствовав, что «сам-третей» находится не где-нибудь, а в нем самом. Но отступить было некуда. Отпущенная им шутка не отвлекла Моцарта от предсмертной тоски. Надо было доводить дело до конца. У Сальери и рука не дрогнула, когда он бросал яд в бокал Моцарта, и совесть не пробудилась. Совершая страшнейшее преступление, он считал, что совершает величайший подвиг. В самом деле, раз гений несовместим со злодейством, то и злодейство с гением.

Главное в гении — подлинность. Подлиннее гения не бывает ничего на свете. Нет большей опасности для фикций, чем гений. Между тем наш мир полон фикциями. Потому и так тяжка участь гениев. Иные, однако, из них сами попадают фикциям на удочку, ну, хотя бы в какой-то мере. Это тоже ведет к трагедиям, но другого порядка, чем те, что случаются с гениями чистой пробы. Образцы последних — Пушкин и Моцарт. Вероятно, — и Чайковский, который так писал о Моцарте:

«Это была... ангельски непорочная личность. Это было возвышение идеала великого художника, творящего в силу призыва своего гения. Он писал музыку, как поют соловьи, то есть не задумываясь, не насилуя себя». Но это не значит, что Моцарт не был великим в своем творчестве. Нет, совсем нет. Напротив. Моцарт и величайший труженик. Свои произведения он «отделявал в голове до мельчайших подробностей и очень часто выписывал сначала всю партитуру трубы или другого инструмента, потом принимался за другое сочинение, тоже заготовленное в воображении, потом возвращался к первому и т. д.».

Получается, что в своем труде Моцарт не был полностью в его власти. Так же относился к собственному труду и Чайковский. Закончив работу над оперой «Чародейка», он писал брату, что «для человека, прилежание которого есть не что иное, как преследование желанной цели, состоящее в *праве быть праздным*, — это сущее торжество. Вчера вечером я уже гулял по Парижу совсем другим человеком, именно гулял праздным фланером».

Почти дословное повторение Пушкина, называвшего Моцарта гулякой праздным. Да, это так: творческий труд имеет возвышенную цель, доставляющую великую радость освобождения от труда, — ведь иначе его содержанием и не являлось бы достижение поставленной цели.

Воспроизводя судьбу Моцарта, Пушкин, разумеется, соизмерял ее с собственной судьбой. Но Пушкин не таков, чтобы

мог удовлетвориться равенством своей судьбы с чьей бы то ни было другой, даже и с моцартовской. Стоит оговориться, что я беру Моцарта как одного из героев Пушкина. Если так, то Пушкин столь же близок Моцарту, как и Дон Гуан, не исчерпываясь ни тем, ни другим, да и обоими, вместе взятыми. Он отстаивал неприкосновенность своей личности в такой же степени, как и творчества. Между тем какую только клевету не возводили на него как в том, так и в другом плане. Распространенные о нем слухи один хуже другого: то — что его высекли в полицейском участке; то — что он покончил самоубийством. У него имелось два средства защиты ото всего на свете, что только посягало на него и как на человека, и как на поэта: дуэль и эпиграмма. Толстого-Американца, пустившего о нем гнуснейшую клевету, он сначала намеревался вызвать на дуэль, дабы «совершенно очиститься», но так как узнал о его проделках лишь в Кишиневе, то пришлось удовлетвориться только убийственной эпиграммой против него. С Дантесом так поступить нельзя было: у Дантеса была отличная репутация в великосветских кругах, а сам Пушкин, узнав о его предложении свояченице Пушкина, написал, что «нет никаких оснований приписывать его решение соображениям, недостойным благородного человека».

Тут перед Пушкинным был человек, равный ему по своей репутации перед обществом, в котором вращались оба.

Это все досужие домыслы, будто кто-то мог уберечь Пушкина от дуэли с Дантесом. Будто бы могла это сделать Е. Н. Вревская, но «не умела или не могла помешать».

Никто не мог!

Потому что он был до крайности «сам по себе». Это, кстати, любимейшее выражение его, оно не раз встречается в его письмах, и хотя некоторые из них цитировались с этой целью, напомним еще раз два таких случая. Вяземскому: «...знаешь ли разницу между пушкой и единорогом? Пушка сама по себе, а единорог сам по себе. Потемкин и Сибелев сами по себе, а ты сам по себе. Не должно смешивать эти два дела» (1830, 14 марта). Жене: «Соболевский сам по себе, а я сам по себе» (1834, 11 июня).

Пушкин менее всего нуждался в наперсниках. Если все же пользовался советами друзей, то только по деловой части, не допуская никого в сферу отношений своих с другими лицами. А что касается чести своей и положения семейного, это была его святая святых, куда решительно никто не имел доступа. Такие, например, слова из незаконченного стихотворения «Еще одной высокой, важной песни...» (1829):

...Да,
Часы неизъяснимых наслаждений!
Они дают мне знать сердечную глубь,
В могуществе и немощах его,
Они меня любить, лелеять учат
Не смертные, таинственные чувства,
И нас они науке первой учат —
Чтить самого себя...

Понятно, что Пушкина никто не мог укротить, когда он находился в справедливом гневе, возбужденном в нем покушениями на его честь.

Вот краеугольный камень из истории дуэли Пушкина с Дантесом — это из письма к Геккерну от 17—21 ноября 1836 года:

«Будучи единственным судьей и хранителем моей чести и чести моей жены, и не требуя вследствие этого ни мщения, ни правосудия, я не могу и не хочу представлять кому бы ни было доказательства того, что утверждаю».

Пушкин был лично оскорблен. И он, пользуясь его словами, мог «совершенно очиститься» лишь более тяжело оскорбив своего оскорбителя. Это и сделал он. И, сделав это, почувствовал себя на высоте своего достоинства. Лучшее тому доказательство — письмо к О. Д'Аршиаку, секунданту Дантеса, однако чрезвычайно расположенному к Пушкину, написанное 27 января 1837 года утром, за несколько часов до дуэли:

«Виконт,

Я не имею ни малейшего желания посвящать петербургских зевак в мои семейные дела; поэтому я не согласен ни на какие переговоры между секундантами. Я привезу моего лишь на место встречи. Так как вызывает меня и является оскорбленным г-н Геккерн, то он может, если ему угодно, выбрать мне секунданта; я заранее его принимаю, будь то хотя бы его ливрейный лакей. Что же касается часа и места, то я всецело к его услугам. По нашим, по русским, обычаям этого достаточно. Прошу вас поверить, что это мое последнее слово и что более мне нечего ответить относительно этого дела; и что я тропусь из дому лишь для того, чтобы ехать на место.

Благоволите принять уверение в моем совершенном уважении.

А. Пушкин
27 января».

Прямо сказать, мороз по коже пробирает, когда читаешь эти строки, и я то и дело спотыкался, переписывая их.

В этом письме весь Пушкин, притом всегдашний, а не только каким стал к январю 1837 года, — во всяком случае, даже и неженатый, даже 10 или 15 лет назад. Правда, в свое время

писал он Жуковскому, сообщая, сколь опасен для него аневризм: «...я не умру: это невозможно; бог не захочет, чтоб Годунов со мною уничтожился» (1825, 6 октября). Но тогда на трагедию делал он ставку своей жизни и творчества: «Пусть трагедия искупит меня... Но до трагедий ли нашему черствому веку?»

Что значат слова: «Пусть трагедия искупит меня»? Известно, что Пушкин придавал чрезвычайное значение трагедии, считал ее полнейшим выражением своего гения. Потому и не допускал мысли, что может умереть, не успев закончить трагедию. Потом все стало иначе, в особенности после окончания «Онегина». Став в полной мере самим собою, то есть создав множество произведений за годы после того, как сказал о себе, что его «духовные силы... достигли полного развития» (1825), он, естественно, изменил отношение к проблеме собственной жизни и смерти. Из чего, однако, не следует, что он пришел к выводу об окончательном исполнении своей миссии. Гений вообще не знает окончательности. Пушкинский — в особенности. Как раз по достижении полного развития своего гения Пушкин в наивысшей степени осознал неограниченность своих творческих возможностей. Ибо уже больше не было предела ни в темах и сюжетах, ни в углублении в них. Цель Пушкина — не в достижении какой-то вершины, а в непрерывной смене вершин, из которых каждая, пользуясь его любимыми словечками, «сама по себе».

Пушкин делал всякое дело только как именно это, без оглядки на прежние дела. Например, писал «Медного всадника», словно забыв о «Полтаве», хотя обе поэмы посвящены Петру. Для меня неприемлемы всякие рассуждения насчет того, каким бы стал Пушкин после дуэли с Дантесом, останься он в живых, — он остался бы Пушкиным. Он ехал на дуэль не для того, чтобы убить Дантеса или быть им убитым: это была игра, кровавая, но игра, а не убийство, ибо в этой игре, как и во всякой другой, были правила, исполнение которых являлось обязательным для обеих сторон. Если бы Пушкин вернулся живым с дуэли, то вернулся бы таким, каким и был до того. А в дальнейшем не рассматривал бы свою жизнь и свое творчество как искупление вины.

Нет, Пушкин собирался жить и писать, когда машина предстоящей и последней дуэли работала уже вовсю. В самом конце декабря 1836 года он писал отцу: «Вот уж наступает новый год — дай бог, чтоб он был для нас счастливее, чем тот, который истекает». «Я очень занят. Мой журнал и мой Петр Великий отнимают у меня много времени; в этом году я довольно плохо устроил свои дела, следующий год будет лучше, на-

деюсь». И еще: «У нас свадьба. Моя свояченица Екатерина выходит замуж за барона Геккерена, племянника и приемного сына посланника короля Голландского. Это очень красивый и добрый малый, он в большой моде и 4 годами моложе своей нареченной».

Между тем месяца за полтора до этого Пушкин дал совершенно другую характеристику Дантесу в письме к его нареченному отцу Геккерну: «Я заставил вашего сына играть роль столь потешную и жалкую, что моя жена, удивленная такой пошлостью, не могла удержаться от смеха, и то чувство, которое, быть может, и великая и возвышенная страсть, угасло в отвращении самом спокойном и вполне заслуженном».

Сознаюсь: я не невольню, а вполне обдуманно под конец несколько сбился на дантесовскую тему, хотя поначалу как бы вообще отклонил ее. Я только думаю, что суть дела не в Дантесе, а в том, какие причины привели Пушкина к смертельному столкновению с Дантесом. Тут есть внешняя причина и внутренняя. Пушкин жил в мире, чуждом поэзии, и чуждом двояко: он не являлся уж столь подходящим примером для поэтического изображения, да и не испытывал особенной нужды в этом. Между тем поэтический гений Пушкина — высочайшей пробы. Кажется, будет уместным привести несколько строк из незаконченного стихотворения Пушкина 1828 года «Увы! Язык любви болтливый. . .»:

Благословен же будь отныне
Судьбою вверенный мне дар.
Доселе в жизненной пустыне,
Во мне питая сердца жар,
Мне навлекал одно гоненье,
Иль клевету, иль заточенье,
И редко хладную хвалу.

Конфликт Пушкина с миром, его окружавшим, наметился сразу, как только появился Пушкин, и с годами все более разрастался. Вот и объяснение Дантеса.

Потом — сама природа Пушкина, человека и поэта, обнаруживает в нем как бы два лика, не в том смысле, как об этом писали Бартенев и Анненков, — именно, что в Пушкине поэт возвышался над человеком, — а в совершенно другом: Пушкин всякий раз поэт, но тем в большей степени один и тот же человек. Следовательно, всегда поступает, как только сейчас можно поступить. Остановившись на том или ином выборе, делает его, этот выбор, окончательным и неотвратимым, если только не вмешаются обстоятельства, внезапно изменившись. При таком образе поведения, естественно, отпадают размыш-

ления о последствиях поступка. С годами Пушкин все настойчивее держался этого принципа. Оттого автобиографичность его произведений углублялась: раз писал для себя, тем большую верность своей натуре обнаруживал.

От одного двоения — быть всякий раз иным и тем более оставаться все тем же — другое двоение: примирение со случаем как неотвратимым влечет за собою и возрастающую непримиримость к случающемуся, в той мере, в какой оно не соответствует природе человеческой. Тут — самое глубокое проникновение в себя, вообще в человеческую природу. Показательнее всего в этом отношении такие шедевры Пушкина, как «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость». Если внимательно приглядеться к Моцарту и Дон Гуану, то нетрудно будет принять их за братьев-близнецов. Для того и другого преждевременная и насильственная смерть совершенно неотвратима, хотя она, в некотором смысле, и символична для обоих: ни тот, ни другой не умирают на наших глазах. Пушкин оставляет обоих героев как бы в поединке со смертью. Так же поступает он и с Вальсингамом. По-моему, это очень важно: Пушкин обожает человека, готового в любой момент умереть, если от него потребуется доказать свое бесстрашие перед смертью, но одновременно жаждущего жизни, что доказывается лишь безобязанностью потерять ее. Тут необходимы людям едва ли не в одинаковой степени такие противоположные качества, как гордость и смирение. Оба, и Моцарт и Дон Гуан, наделены и тем и другим качеством. Но у Моцарта преобладает смирение, которое, впрочем, паче гордости, а у Дон Гуана — гордость, однако оборачивающаяся и почти детской смирностью.

Дон Гуан ищет такой преданности в любви, когда бы он чувствовал себя пригодным только на то, чтобы пожертвовать собою, своей жизнью ради возлюбленной. Если он чего решил добиться, ему и сам черт не страшен. Появившись в столице, бежав из ссылки, он гордо заявляет: «Я никого в Мадриде не боюсь», и даже король, продолжает он, из столицы «Меня... удалил, меня любя». И тут же принял решение явиться перед Лаурой. Ну, «а если кто-нибудь у нее — прошу в окно прыгнуть».

Это — Дон Гуан гордый.

А вот он — безмерно влюбленный в Дону Анну, уже совсем другой:

Вас полюбя, люблю я добродетель.
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.

Дон Гуан, хотя и причастный к художественному творчеству, все же по существу целиком занят созданием собствен-

ной личности. Отсюда — преобладание в нем гордости над смиренностью, ибо гордость, в лучшем значении этого слова, форма осознания человеком своей самоценности.

Моцарт, можно сказать, исключительно предан своему художественному дару до самоотреченности. Потому столько же занят другими, как и собою. Думая же о других, сознает даже свою виновность перед ними и с такими словами обращается к 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 предался бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Моцарт и Дон Гуан — это один и тот же Пушкин в разных ракурсах. В сопоставлении с тем и с другим он предстает перед нами ежечасно оказывающимся перед лицом смерти. В Дон Гуане он виден более как человек, в Моцарте, разумеется, как художник. И, если Дон Гуан буквально гоняется за смертью, Моцарта с такой же неотступностью преследует смерть. С самим Пушкиным, понятно, было то и другое. Причина же тому и другому — неугасимые порывы к подлинности нас самих и всего, что составляет бытие наше и условия бытия нашего. Отсюда — непрестанные столкновения с мировым злом. Сальери не просто какой-то заблудший, он — олицетворение зла.

Пушкинская поэзия, как сейсмограф, улавливала это как в общественно-исторических предустановлениях, так и в духовном складе отдельного человека. Такой настрой чувствуется едва ли не в каждом творении Пушкина, от внешне неприятельской лирической миниатюры до таких глобальных построений, как «Моцарт и Сальери» или «Медный всадник». В некоторых случаях Пушкин до последней точки заостряет проблему трагического наполнения нашего бытия и каждого из нас в отдельности. Я имею при этом в виду, в особенности, также его стихотворения, как «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»; «Бесы», «Утопленник», «Не дай мне бог сойти с ума...».

Первое из них обнаруживает влечение Пушкина к той стороне человека, которая каким-то причудливым образом непрестанно чем-то угрожает ему. Это нельзя понять иначе, нежели как в том смысле, что, создавая себя, мы, в силу присутствия неизбежных заблуждений в этом самосоздании, и отчужда-

емся от них, как таинственных и враждебных нам. В «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» читаем:

Что ты значишь, скучный шепот?
Угоризна или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?

Или «Бесы»:

Мчатся тучи, выется тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!

Приобщив нас к неведомому, Пушкин, однако, не подает никакой надежды, что хотя бы когда-нибудь все на свете делается ведомым для нас. Речь ведь идет о человеческом, о нашей душе, а не о каких-то вне ее лежащих явлениях. Сколько бы ни познавали мир, наша душа по-прежнему остается тайной для нас, ибо в противном случае мы попросту потеряли бы интерес к самим себе. И тут все мы равны между собой. Величайший поэт так же плуствует в темных закоулках души своей, как и, по всей вероятности, неграмотный мужик-рыбак из стихотворения «Утопленник». Дети с ужасом сообщают отцу, что принадлежащие им сети «притащили мертвеца». Отца охватывает страх, он думает не о мертвце, но о том, что за него придется отвечать.

Мужику какое дело?
Озираясь, он спешит;
Он потопленное тело
В воду за ноги тащит,
И от берега крутого
Оттолкнул его веслом,
И мертвец вниз поплыл снова
За могилой и крестом.

Поддавшись страху, мужик отступился от выполнения прямого долга всякого живого перед каждым мертвым — предать земле тело усопшего. Это решило его судьбу. Он ведь тоже был перед выбором, как, скажем, Дон Гуан или Вальсингам. Выбор, сделанный мужиком, оказался пагубным для него: покойник предстал перед ним в первую же ночь. Началось вечное

преследование мертвым-живого, отказавшего мертвому в исполнении своего долга перед ним.

Есть в народе слух ужасный:
Говорят, что каждый год
С той поры мужик несчастный
В день урочный гостя ждет;
Уж с утра погода злится,
Ночью буря настанет,
И утопленник стучится
Под окном и у ворот.

Так приходится нам расплачиваться за слабости наши собственные, как и вообще человеческой природы. Человек, как уже говорилось, осуществляет самого себя, находясь во взаимодействии с другими. И только так. По-другому не бывает. Но в таком случае раз человек возможен только среди других, то у него и бесконечные обязательства по отношению к другим. А между тем они, другие, такие разные. Без них он не может, а находясь вместе с ними, неизменно попадает и в зависимость от них. Радости общения сопутствует и необходимость адаптации, то есть ориентации на других. Нет сложнее проблемы, когда речь идет о человеческой личности, чем проблема, как, оставаясь самим собой, совмещаться с другими. В этой проблеме суть пушкинской поэзии. Человек, когда остается совсем один, как о том говорят «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», в действительности чувствует нечто, притаившееся в нем и как бы чуждое ему. «Бесы» берут эту тему в другом плане. Особенно же глубоко решается эта тема в «Утопленнике». Здесь развивается трагедия безграмотного мужика, по-своему не уступающая трагедии Гамлета.

Если говорить о мире, равно и о человеке как самоосуществляющихся системах, то нельзя не прийти к тому выводу, что движение их сводится к преодолению порядком беспорядка. Всякий порядок утверждает себя путем отрицания всего того, что противостоит ему. Это так характерно для творчества и личности Пушкина:

В единении мой своенравный гений
Познал и тихий труд, и жажду размышлений.
Владею днем моим, с *порядком* друзей ум...

Утверждение порядка — утверждение целостности. Однако всякая целостность преходяща. В результате мир полон превратностей. Этой темой всегда заняты наиболее продуктивные умы эпохи. Макнавелли писал в «Истории Флоренции»:

«Переживая все превращения, все государства обычно из состояния упорядоченности переходят к беспорядку, а затем от

беспорядка к новому порядку. Поскольку же от самой природы вещам этого мира не дано останавливаться, они, достигнув своего совершенства и будучи уже не способны к дальнейшему подъему, неизбежно должны приходить в упадок, и, наоборот, находясь в состоянии полного упадка, до предела подорванные беспорядками, они не способны пасть еще ниже и по необходимости должны идти на подъем. Так вот всегда все от добра снижается ко злу и от зла поднимается к благу. Ибо добродетель порождает мир, мир порождает бездеятельность, бездеятельность — беспорядок, а беспорядок — погибель и — соответственно — новый порядок порождается беспорядком, порядок рождает доблесть, а от нее истекает слава и благоденствие».

Подходя так же к человеку и человечеству, Пушкин выявлял в них максимум энергии в их самоосуществлении и самоутверждении, требующих всегдашней готовности постоять и отстоять свою автономность, то есть истинно исполнить свое призвание в мире.

Неукоснительно следуя этим эстетическим принципам, Пушкин и достигал невозможного совершенства в своем искусстве.

8

Как это ни парадоксально, однако столько же и бесспорно, совершенство пушкинского искусства восходит к его тезису об изначальном несовершенстве человеческой природы как о неотъемлемом ее качестве. Воспринимая таким образом всякого человека, Пушкин тем самым хотя и не формулирует это прямо, но неотвратимо возлагает на него обязательство отстаивать свою единственность. У пушкинского человека, каким бы ни был он, нет иного дела, как доказать, кто он таков, в первую очередь, разумеется, перед самим собою. Следовательно, его дело — это он сам. И отсюда — у него тоска по всему, что не он, рядом и наравне с жаждой отстоять себя, как такового. Что может быть выше того в искусстве, чтобы выставить человека в таком свете?

Мы, следовательно, все ограничены в той мере, в какой утверждаем свою единственность. Но при этом наша единственность представляет собою и единственное средство общения к роду человеческому. Обнаружение двусторонности нашего бытия — стержень художественного творчества, и то, как это делается тем или иным художником, есть мера для оценки достоинства его как художника. Искусству дано про-

никать в тайну нашего единичного бытия, но именно потому и общезначимого, открывая всю его прелесть, так же как и всю зыбкость, вплоть до трагичности.

Если нет человека, которого можно было бы заменить другим человеком, то, в свою очередь, в каждом человеке непременно есть что-то схожее со всеми людьми — бывшими, существующими, да и теми, которые некогда появятся. При этом художнику приходится ставить себя на место всякого воображаемого и изображаемого лица, подменять его собою либо подменять себя им.

В творчестве один отвечает за всех, берет на себя ответственность судить решительно обо всем, но тем самым выставляя и себя самого на всеобщий суд. Не случайно Достоевский считал, что для того, чтобы хорошо писать, надо самому пострадать. Однако прав и Гёте, сказавший, что, если «занимаешься искусством, о страдании не может быть и речи». Действительно, творчество не равно страданию, ибо другими своими сторонами превышает страдание. Оно — скорее трагедия. А в трагедии, невозможной без страдания, заключен великий смысл искупления и очищения.

Прославляя жизнь, творчество стимулирует нас к новому творчеству как единственному маршруту в бессмертие. Высшая оценка искусства заключена, таким образом, в самом искусстве. И чем оно более совершенно, тем острее необходимость осознания им собственной ценности.

При чтении гениальных художественных произведений мы поднимаемся на их уровень в понимании жизни и человека. Волной своего дара гений взмывает и нас на свою собственную высоту. И все же быть гением и понимать гения — вещи совершенно различные, может быть, даже противоположные. Обыкновенному человеку, надо полагать, проще воспринимать разных гениев, чем одному гению согласиться с другим гением. Ведь всякий художественный гений — это целый мир, несоединимый с миром, являющимся плодом другого гения. Случается, что эти миры противоположны друг другу. Мы, люди обыкновенные, в общем-то не имеем своего целостного мира. Поэтому нам куда легче вживаться то в одного, то в другого, а то и сразу в нескольких гениев. То, что мы безошибочно улавливаем разницу между талантом и гением, свидетельствует о нашей способности быть в каком-то смысле равными гению, вступая в прямое общение с ним.

Понимать Пушкина или Достоевского, читая их, значит, как бы там ни было, глядеть их глазами на мир и человека, думать их умом, чувствовать их сердцем, — а иначе какой был

бы смысл обращаться к ним, да и какое удовольствие можно было бы получить от них?

Объект исследования научного, тем более художественного творчества накладывает отпечаток и на самого исследователя, как и на его исследование.

Пушкина мало изучить, чтобы писать о нем, его необходимо пережить, проникнуться его мироощущением. Я и Достоевского переживал, работая над книгой о нем, но Пушкина переживаю совсем на другой лад. Как мне теперь представляется, Достоевского достаточно понять, уловить связь между его парадоксальными, нередко взаимоисключающими утверждениями и убеждениями. Достоевский отчуждает от себя всех своих героев, без всякого исключения, несмотря на их почти устрашающую близость к нему. Он экспериментирует над ними, проверяя на их судьбах свои собственные мысли, выведенные и выводимые из раздумия над всей человеческой историей. Охваченный сомнениями относительно человеческой природы, Достоевский ищет разрешения их, толкая своих героев и на тяжкие преступления. Правда, поведение его не имеет ничего общего с их поведением, но проблемы у них общие.

Пушкин же не растворяет собственную личность в своих героях; даже в лучших. Но и худшим не отказывает в своем сочувствии. Он подходит к человеческой природе как исторически меняющейся, но изначально неизменной.

Объясняя Пушкина и объясняясь с Пушкиным, нельзя отделяться и невозможно отделаться одними только характеристиками его ума, дарования и убеждения. Все его чувства и мысли, слова и поступки восходят прежде всего к его человеческой природе, в принципе общей для всех людей. Пушкин умел ставить себя на место каждого из своих героев. Все его творчество — рассказ о самом себе, о каждом из нас, словом, обо всем человечестве. Будь это Германи из «Пиковой дамы» или же Самсон Вырин из «Станционного смотрителя», как люди они в конечном счете равны между собою, следовательно, и ему, Пушкину, оба равны. Пушкин возводит измерение всякого человека к его общечеловеческому измерению: что бы он ни делал, как бы он ни жил, какими бы дарами ни обладал, как бы безызвестен и бездарен ни был, но исход его жизни такой же, как и у всех людей. Ради воспроизведения единства рода человеческого Пушкин вовсе не идет на то, чтобы окрасить его одним и тем же цветом, напротив, содержательное единство мыслимо лишь тогда, когда окрашено всеми цветами радуги, что позволяет увидеть в каждом человеке не только его единичность, но одновременно и прикрепленность к своему веку

и народу, в определенном смысле ко всему роду человеческому.

Единичность человека означает и случайность его существования, значит, и наличие в нем волевого начала, потребности в самоутверждении. Человек, не утвердившийся в мире, остается и незамеченным для мира. Не все происходящее или уже присшедшее является или являлось неизбежностью. Мир полон излишеств, но, вероятно, в нем не меньше и пробелов. В противном случае наши усилия, направленные на изменение мира, были бы бессмысленны, а весь мир держится на наших усилиях. Мы не можем судить о неслучившихся событиях, как и о неродившихся людях. Неродившиеся люди не умирают, как и неслучившиеся события не отходят в прошлое. Так зачем же тогда говорить о том и о другом? Я думаю, это важная тема, в особенности для тех, кто занимается изучением судеб замечательных людей. Тут пагубно убеждение в предопределенности. Разве все родившиеся родились с запрограммированной судьбой? Большинство из нас даже не задумывается о мере той власти, которую имеет над нами она. Судьба каждого родившегося складывается из случайностей. Она и сама по себе случайна, если брать ее автономно. Сказанное распространяется и на великих людей. Лишь в результате своего осуществления они входят в организм национальной или всемирной истории как некие предназначения и необходимости.

Каждый живет только раз, так как другого такого человека никогда не было и больше не будет. При этом он вмещает в себя весь мир, почему и не может представить себе мира, в котором бы не было его.

Время, не знающее остановок, одинаково властно над всеми нами. Потому Гёте утопичен в своей мольбе к прекрасному мгновению, чтобы оно остановилось. Для Пушкина тоже не все мгновения жизни были прекрасны, иначе он не написал бы «Я помню чудное мгновенье. . .», — чудное, а не всякое, и, однако, он был предан всякому мгновенью как единственному и неповторимому. Человек величайшего чувства, он был чужд всякой чувствительности и сентиментальности. Эмоциональность, какая только возможна на этом свете, уживается лишь в душах с непреклонной трезвостью. Такой была душа Пушкина: на все, что случается в жизни, он смотрит сразу и как на случающееся по воле человека и как на неотвратимое, — пока случившееся еще не случилось, оно и в самом деле зависит от человека, но когда стало случившимся, то и предстало в качестве неотвратимого. Отсюда — установление высшей иерархии ценностей, что так восхищало Толстого в Пушкине,

Пушкин не связывает свою художественность какими-то историческими построениями, но именно по этой причине дает полную волю своим историческим прозрениям. Он такой же свободный, ничем не скованный мыслитель, как и художник. И этим особенно близок нам, людям обыкновенным, — близок, как никто другой. Обладая мгновенной способностью строить свои собственные представления о происшедшем, происходящем и о том, чему надлежит произойти в этом мире, мы испытываем большое давление со стороны самых различных систем и построений, не исключая и художественных. Наше общение с искусством есть процесс двусторонний — как впитывание в себя его достижений, так, если угодно, и преодоление их. Иначе мы только бы и делали, что духовно закрепощали себя. Пушкин — редчайший из гениальных художников, столь же питающий нашу душу, сколь и раскрепощающий ее. Читая Пушкина, мы, так сказать, вычитываем из него самих себя, при этом открываем в себе причастность буквально ко всему, что бывает на свете.

И всех подлинных поэтов мира Пушкин воспринимает как собратьев, — не по перу только, а прежде всего в смысле единого способа восприятия мира. Потому и к произведениям поэтов разных стран и времен относится отчасти как к заготовкам для своего творчества. И каждый раз им руководит одно-единственное соображение: вновь выразить уже однажды, а то и неоднократно выраженное другими. Ни от кого не скрывал он своих заимствований, напротив, с ним случалось прямо противоположное: иногда свои собственные, оригинальные произведения выдавал за подражания другим авторам, имея целью показать тем, что человечество живет, лишь вечно продолжается. И по своей изначальности оно — едино.

Отсюда тематическая необозримость Пушкина. Он чувствует себя как дома, приступая к изображению любой страны, в любую историческую эпоху. Этим и заслужил звание Протея. Блистательно об этом свойстве Пушкина сказано Гоголем. Затем подхвачено Достоевским, который, правда, подчинил эту гоголевскую мысль идее об особой миссии русского народа в истории человечества. Проникновенно сказано о том же у Беллинского, сведшего, однако, протейзм Пушкина к своеобразию его художественного дара, будто бы чувствительного более к форме своих созданий, чем к их содержанию, вследствие чего якобы и обладавшего редчайшей способностью к усвоению и воспроизведению в своем творчестве чужих художественных систем.

Мы ведем речь о тайне личности и поэзии Пушкина. Она — в нем, а не в чем-либо или в ком-либо другом. Да, он сосре-

доточен на себе, как таковом, то есть единственном, и тем в большей степени в своей изначальности равном всем нам.

И опять вывод, неоднократно уже делавшийся на этих страницах: главная тема Пушкина — тема человеческой судьбы. В таком случае Пушкин — человек рока. Но не имеющий ничего общего с обреченностью. Напротив, всей своей духовной деятельностью противостоящий обреченности. Потому и, тяготя к року, пушкинский герой готов до конца отстаивать себя, разделяя при том участь, неминуемую для всех нас, как существ мыслящих, то есть вмещающих в себя целый мир во всей его бесконечности, но одновременно и исполняющих только свое назначение, иначе сказать, действующих только в свое, положенное нам время.

Недаром смерть — едва ли не самая распространенная героиня в творчестве Пушкина. Из этого вовсе не следует, что Пушкин не боялся смерти, — было бы так, он оказался бы в противоречии с человеческой природой. Ведь чувство самосохранения — неотъемлемое свойство всего живущего, и, конечно, это относится в первую очередь к человеку, наделенному сознанием, значит, и сознающему свою неотделимость от мира, тем самым и мира от себя: в самом деле, как это мир будет продолжаться, а его, этого человека, уже не станет? Отсюда — проблема бессмертия.

Помню, как в детские годы я проводил ночи среди старух у тела только что умершего человека. И как старухи говорили с печалью и надеждой — мы все там будем, только не в одно время. То было в самой глубине России, в Воронежской губернии, в такой глухой деревне, глуше которой, мне кажется, не бывает на свете. Потом, много лет спустя, прожив уже значительную часть своей жизни, я узнал, что Лев Толстой, думая о неизбежной смерти, утешал себя словами, напоминающими те, которые я в раннем детстве слышал от темных деревенских старух, — умереть значит присоединиться к большинству.

И вот мы читаем у Пушкина:

Мы все сойдем под вечны своды —
И чей-нибудь уж близок час.

Но Пушкин не таков, чтобы слить покойников в общую безликую массу. Умирают все, тем не менее каждый умирает по-своему:

И где мне смерть пошлет судьбина?
В бою ли, в странствии, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?

Смерть — точка, но одновременно — и линия. Уходя навеки от людей, человек и вечно остается с людьми. Память об ушедших спасительна для нас, как средство нашего постоянства, верности самим себе, контроля над собою. В смене поколений вечный возврат людей к началам своим, следовательно, и вечное обновление их. Все творчество Пушкина, если можно так сказать, воспоминательно, то есть исповедально.

Пушкин выявляет в нас эту неотъемлемую от нас склонность; может быть, как никто другой. Отсюда — и тяготение его ко всему тому, что было или могло быть с человеком. И здесь он берет на вооружение весь человеческий опыт, и исторический и художественный. Вникает в художественные системы всех поэтов мира. И так как в поле зрения Пушкина вся мировая культура, ставшая для него объектом его собственного художественного опыта, он впитывает в себя любую художественную систему таким образом, что каждая становится элементом его собственной системы. И это — включая Библию и Коран.

Пушкин остается всюду Пушкинным, к чьим бы художественным решениям ни обращался он. Пользуясь открытиями разных гениев как всей созокупностью художественного опыта за всю историю человечества, Пушкин добивается предельной меры выявления в человеке как его взлетов, так и падений в непрестанном искании своей подлинности.

Легко понять и объяснить влечение Пушкина к историческим сюжетам. В этом влечении — стремление просмотреть весь исторический опыт от начала человечества и до умопостигаемой бесконечности.

Чуждый всяким однозначным решениям, он отстранялся и от приверженности к приятию какого-либо одного способа осуществления исторического процесса, в чем, надеюсь, убедились мы, вглядываясь в такие кардинальные его произведения, как «Борис Годунов», «Полтава», «Медный всадник», «Капитанская дочка». Человечество, как то было великолепно известно поэту, испробовало самые различные средства для разрешения встававших перед ним задач. Однако — ни на чем окончательно не остановилось. Все дело, стало быть, в том, чтобы высунуть, насколько плодотворен тот или иной путь, по которому двигалась та или иная человеческая общность в тот или иной исторический период своего самоосуществления.

Естественно, Пушкин уклонялся от того, чтобы предложить своей эпохе какие-то совершенно конкретные образцы общественно-исторических преобразований. Отсюда — недоумение, даже раздражение передовых умов пушкинского времени, от декабристов до Гоголя, по поводу того, что Пушкин проявляет

полную беззаботность относительно безотлагательных перемен в русском общественном устройстве.

Кажется, лучше других истинное назначение Пушкина понял Дельвиг:

«Великий Пушкин, маленькое дитя! Иди, как шел, т. е. делай, что хочешь, но не сердись на меры людей, и без тебя довольно напуганных! Общее мнение для тебя существует и хорошо мстит. Я не видал ни одного порядочного человека, который бы не бранил за тебя Воронцова, на которого все шишки упали. Ежели бы ты приехал в Петербург, бьюсь сб заклад, у тебя бы целую неделю была толкотня от знакомых и незнакомых почитателей. Никто из писателей русских не поворачивал так каменными сердцами нашими, как ты. Чего тебе недостает? Маленького снисхождения к слабым. Не дразни их год или два, бога ради! Употреби получше время своего изгнания» (1824, 24 сентября).

«Живи, душа моя, надеждами должными и высокими, трудись для просвещенных внуков...» (1826, 7 апреля).

Но сколь ни разумны утешения и советы Дельвига, — лишь на самого себя мог положиться Пушкин относительно того, как держаться ему с царским правительством. После разгрома восстания декабристов для него исходный пункт — что он «от жандарма еще не ушел», но что при этом на нем лежит обязательство исполнения своего призвания. Он сам принимает ответственность за свою судьбу. Потому и заявляет друзьям своим: «...вам решительно говорю не отвечать и не ручаться за меня. Мое будущее поведение зависит от обстоятельств, от обхождения со мною правительства» (Жуковскому, 1826, январь).

Пушкин, по его же словам, желал бы вполне и искренно помириться с правительством, но это, как пишет он в письме к Дельвигу, зависит прежде всего от правительства, а что касается его собственного желания, то в нем «более благоразумия, нежели гордости...» (1826, февраль).

Как характерно для него это противопоставление благоразумия гордости. Пушкин идет на примирение с правительством, однако настолько, что сохраняет за собой право оставаться самим собой:

«Вступление на престол Николая Павловича подает мне радостную надежду. Может быть, его величеству угодно будет переменить мою судьбу. Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости» (Жуковскому, 1826, 7 марта),

В дальнейшем Пушкин и доказал это. Поэзия его по-прежнему оставалась верна и подвластна лишь самой себе, своей собственной природе. Масштабы его новых художественных замыслов укрупнились, все более погружаясь в историю.

Я думаю, исторический процесс как творчество Пушкин понимал в некотором роде плюралистически: он не допускал, что люди должны руководствоваться лишь одними, раз и навсегда выработанными и установленными принципами. Естественно, что, имея особое пристрастие к историческим сюжетам, Пушкин открывал себе путь к постижению самых разнообразных, какие только были в истории человечества, способов его общественно-исторических деяний. Так, например, Пугачеву он симпатизирует не менее, чем Петру Первому.

Решительно неверно утверждение, будто некогда Пушкин прошел через безоглядное увлечение сильным правителем, будь это и сам Петр Великий. Прошел бы он через такое увлечение, значит и разочаровался бы в нем. Но Пушкин никогда не разочаровывался в Петре. Не было с Пушкиным такого, когда бы он идеализировал сильного правителя, хотя бы, повторяю, был он и Петром Великим. А если сделал Петра главным героем ряда своих произведений, то форму его исторических деяний не считал единственно справедливой даже для того времени (то есть петровского).

Как можно пройти мимо факта, что в том же 1833 году, когда написан «Медный всадник», как бы в противовес «Медному всаднику», появляется поэма «Анджело», разумеется без установок поколебать концепцию «Медного всадника». «Анджело» в известном смысле излагает сюжет комедии Шекспира «Мера за меру», я бы сказал, в неразвернутом виде. Шекспир изображает двух представителей власти — милосердного и жестокого. Милосердный, почувствовав всю тяжесть государственного правления, передает власть более молодому и, как он думает, более опытному правителю в надежде, что тот наведет настоящий порядок. Получилось обратное: этот последний, воспользовавшись властью, встал на путь бесчинств. Тогда он отстраняется от должности и осуждается на казнь милосердным правителем, который снова занимает свой пост.

Пушкин переворачивает шекспировский сюжет, возвышая милосердие над законом. Пушкинский Дук, проделав такой же эксперимент, что и герой комедии Шекспира, не казнит, а милует всего злополучного преемника, отстранив его от должности и сам заняв свое прежнее место. В то время как Шекспир, в отношении блага для людей, целиком полагается на закон, — напротив, Пушкин предпочитает человечность самому лучшему

из законов, ибо, какие бы там лучшие законы ни существовали, судьба человеческая в конечном счёте зависит от человека.

Нет сомнения, Шекспир в своей комедии гораздо ближе к фактической стороне исторического процесса. Пушкинская поэма больше похожа на сказку или притчу в изображении и истолковании исторических событий. Между тем Пушкин неизмеримо более историчен в сравнении с Шекспиром. Я понимаю: утверждение странное, даже парадоксальное, несмотря на это совершенно неоспоримое.

На мой взгляд, мера историзма художника определяется не столько мерой соответствия изображенных событий источнику, от которого отталкивается художник, сколько глубиной, с какой постигнута им человеческая природа. Что бы ни происходило с людьми, как бы ни впадали они в заблуждение относительно самих себя и общего хода вещей, у них никогда не исчезают порывы к прекрасному, доброму и истинному.

Характерно, что Дук преподносится Пушкинным как живший не когда-то, то есть не в определенное историческое время, а некогда, иначе сказать, как живущий всегда, как возможный в любые времена, в любой стране, заключая в себе лучшие качества человеческой природы. В поэме явно преобладает сказочный мотив, но сюжет ее рассказан с таким искусством, что мы воспринимаем рассказанное как быль, а не сказку. Пушкин мог бы это сделать и не обращаясь к Шекспиру. Но в таком случае это действительно была бы сказка. Переименовав же шекспировскую комедию, основанную на реальном историческом факте, он обратил сюжет поэмы в повествование о неосуществимой мечте человечества, без которой человечество просто невозможно.

Пушкин обошелся с Шекспиром как равный с равным: ты сказал людям свое, а я, отдавая дань любви и уважения к сказанному тобой, позволю себе изложить твою историю совсем иначе, стремясь возбудить в людях большую веру в самих себя.

Преимущество Пушкина перед другими художественными гениями (в смысле углубления в мир и человека) в том, что он полагается больше не на идеи, как-никак ставшие общим достоянием, а на личный духовный опыт, в результате чего и от идей добывается того, что они приобретают форму принадлежности лишь ему одному.

Среди всемирных художественных гениев нет никого, кто бы сравнился с ним по благожелательности к людям, равно как и по творческой самоотдаче. В подтверждение этого сошлюсь на «Повесть из римской жизни», вне всякого сомнения имеющую автобиографический характер:

«Я видел в Петронии не только щедрого благодетеля, но и друга, искренно ко мне привязанного. Я уважал его обширный ум; я любил его прекрасную душу. В разговорах с ним почерпал я знание света и людей, известных мне более по умозрениям божественного Платона, нежели по собственному опыту. Его суждения обыкновенно были быстры и верны. Равнодушие ко всему избавляло его от пристрастия, а искренность в отношении к самому себе делала его пронизательным. Жизнь не могла представить ему ничего нового; он изведal все наслаждения; чувства его дремали, притупленные привычкой, но ум хранил удивительную свежесть. Он любил игру мыслей, как и гармонию слов. Охотно слушал философические рассуждения и сам писал стихи не хуже Катулла».

Характеристику Петрония Пушкин переносит на самого себя: «Повесть из римской жизни» написана им в последние годы, ознаменованные как предельным осознанием значимости результатов своих деяний, так и острейшим предчувствием конца своего.

И вот мое последнее заключение, — нет, еще не ко всей книге, а только к ее последней части. Человек, и прежде всего художник, прекрасен своей бесконечностью как преодолением несовершенства, стало быть, стремлением к совершенству. Напротив, великие создания искусства, как творения человека, прекрасны своей окончательностью, значит и совершенством. И тут предела достигает тот гений, личность которого превалирует над всем, входящим в нее.

Таким гением и был Пушкин.



ЭПИЛОГ

ока я писал эту книгу, — а я ведь писал ее на исходе восьмого десятка, — я боялся: а вдруг она останется незаконченной? Могло и так случиться. Теперь же, когда я пишу эпилог к этой книге, мне страшно расставаться с ней: что же я без нее?

Вообще, для меня есть что-то знаменательное в работе над книгой о Пушкине, в котором с малых лет моих видится мне знак судьбы моей. Пушкина впервые прочел я, еще не зная, что это Пушкин. Мне выпало счастье читать монолог Пимена на экзамене в сельской школе на десятом году жизни, и это было в 1915 году. Разучивая волшебные слова Пимена по школьной хрестоматии, я не имел понятия, что они принадлежат Пимену, что Пимен — одно из действующих лиц трагедии «Борис Годунов», что автор этой трагедии Пушкин. С тех пор прошло семьдесят лет, и вот наконец передо мной рукопись моей книги, посвященной Пушкину, изначально моему любимейшему поэту, в особенности с момента, когда я стал регулярно читать книги, что случилось лишь на третьем десятке лет моей жизни. И я спрашиваю себя, что это — выбор или судьба? Но откуда нам знать такое! И однако, сделавшись уже сам автором, я лишь к концу своего авторского и жизненного пути подошел к Пушкину, написав к этому времени десятка полтора книг и несколько сот статей почти обо всех великих русских писателях, воспринимая их как участников современного литературного процесса.

Книга же о Пушкине все откладывалась. Наконец — она есть. Не мне судить, насколько она достигла хотя бы задачи, поставленной перед ней, — не говорю уже об ее предмете. Но тут уж ничего не поделаешь: мы часто беремся за дела, пре-

вышающие наши возможности, и это, вероятно, так и положено. А чего кто из нас добивается всякий раз, да и добивается ли чего-либо, это уже зависит не только от него одного, хотя в первую очередь все же от него. Мы рождены, чтобы угадывать себя самих и приближаться к своей подлинности. Таково наше назначение, и благо тому, кто находит свой истинный путь.

С годами все более уходя в глубь русской литературы, принадлежащей не только нам, а всему человечеству, я стремился проникнуть во внутренний мир гениальных создателей великих произведений, — уж они-то более, чем кто другой, близки к своей подлинности, ибо суть их дела — в разгадывании своей загадки. Сначала это был Толстой. Кажется, мне теперь, что дневниками его, особенно ранними, «долитературными», интересовался я не менее, чем его шедеврами. Но с Толстым я не довел дело до конца — не написал о нем обобщающей книги. Хотя Толстой и близок моей душе, но я всегда чувствовал какое-то несовпадение моего душевного склада с его духовными устремлениями, ибо его периодические отречения от себя, каким он только что был, действуют на меня несколько угнетающе.

Тогда я и решил окунуться в русский литературный процесс, дабы приблизиться к каждому великому писателю, сравнивая его с другими, — результатом чего явилась книга «Национальное своеобразие русской литературы». Это было, конечно, очень интересно — попытаться проникнуть в литературный процесс как в единое целое, но это и уводило в сторону от моих коренных склонностей. Меня притягивала к себе личность писателя, как единственная творящая сила, занятая самосознанием, но исключительно в пределах творчества.

Так родился у меня замысел книги «Личность Достоевского». Но все же более из ума родился, чем из души. Как бы ни была трагична судьба героя Достоевского, всегда уникального, он больше обдумывает, чем творит себя, преимущественно занятый выяснением, кто же он таков. Недаром появляется у него гордость собою как «непрактическим человеком». Посему от книги «Личность Достоевского» — прямой путь к книге «Судьба Пушкина».

Я бы сказал так, сопоставляя Достоевского с Пушкиным: тогда как Достоевский преимущественно погружает человека в мир, Пушкин, напротив, — мир в человека. Пушкинский человек, как и сам Пушкин, исключительно сосредоточен на самом себе, отстаивая свою цельность, а это можно делать, предаваясь какой-либо страсти; человек же Достоевского только тем

и занят, что примеряет себя к миру, к другим людям. Но так и не находит ответа, кто же он.

В результате Достоевский обрекает себя на размышления о себе, что и толкает его на эксперименты над собою, тогда как человек Пушкина, помня о своей единственности, предается утверждению себя в этом мире и, как бы ни был недоволен миром, знает, что иного мира нет.

Пушкин бесконечно дорог мне как художник, меряющий всякого человека им же самим. Решающий принцип эстетики Пушкина знаменателен тем, что выражает предельное осознание в качестве главной задачи всего искусства задачу проникновения в индивидуальную судьбу человека, в процесс самосозидания каждой отдельной человеческой личности. Если это так, а в этом просто невозможно усомниться, за человеческой личностью необходимо признать право на автономность, что вовсе не должно вести к самоизоляции, а наоборот, к тому, чтобы тем успешнее находить себе место в ряду других.

В этом, собственно, и состоит чудо человека. И о том — вся всемирная литература. А истинная мера для каждого истинного художника — как исполняет он это назначение искусства способом, доступным только ему одному.

Понятно, что главное в художнике — дар его, заключенный лишь в нем одном, и то, как распорядится он своим даром.

По масштабу дара своего Пушкин — в ряду гениальных поэтов мира, а по отношению к дару своему, может быть, и первейший из них. По меткому слову В. В. Розанова, Пушкин является самым «полным» русским гениальным художником, заключающим в себе решительно все необходимое гениальному художнику. Поэтому и непосредственно причастен к бытию нашему, являясь для нас чудом и тайной, как и само бытие наше, не поддающееся окончательному постижению, сколько бы мы ни постигали его. Будь у нас возможность достигнуть такого конца, это означало бы и конец нас самих.

Тайна Пушкина не столько в том, как построены его произведения, а главным образом в том, из чего, из какого материала они построены, то есть в самой их фактуре.

Мы живем, мысля и действуя, а мыслим и действуем, применяясь к обстоятельствам, но с условием возвыситься над ними, дабы сохранить свое человеческое призвание и достоинство. И тут никакая угроза не указ нам, даже угроза смерти. И это притом, что смерть, превращающая нас в ничто, — величайшее зло. Мы ведь живем не ради смерти, а ради жизни, отыскивая свою подлинность. Ибо ни одному поколению не суждено достигнуть окончательной цели человечества. Но раз смерти все равно не миновать — пренебрежение смертью в иные

момента является высшим доказательством того, насколько нам дорога жизнь. Умереть за жизнь — что может сравниться с такой смертью?! И нет другого художника, которому уступил бы Пушкин в понимании этой истины.

Дон Гуан, клянясь Доне Анне в безмерной любви к ней, заверяет ее, что готов доказать это, пожертвовав жизнью своей. А разве он мог поступить иначе, если уверен, что любовь — высшее наслаждение жизни?! И тут мы сталкиваемся с величайшим парадоксом творчества Пушкина: чтобы жить достойно, надо обладать смелостью и решительностью в необходимых случаях идти против установлений разума, однако лишь опираясь на его доводы.

Вальсингам из «Пира во время чумы», внешне так мало похожий на Дон Гуана, в сущности в критический момент своей жизни поступает так же, как Дон Гуан, — Вальсингама просят спеть «вакхическую песнь», прославляющую разум, он же, отклоняя эту просьбу, исполняет «гимн в честь чумы», тем самым как бы попирая установки разума. Но подумайте, что остается делать людям, которых чума схватила за глотку и нет никакой возможности вырваться из ее лап?! Не лучше ли в таком случае бросить вызов ей, встретив ее «бешеным веселием»? Неверно утверждение, будто Вальсингам поступает, не отдавая себе отчета в своем поступке. Его поведение глубоко продумано. И этот пушкинский герой верен принципу выбора. Он отвечает Священнику:

Зачем приходишь ты
Меня тревожить? Не могу, не должен
Я за тобой идти: я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего,
И ужасом той мертвой пустоты,
Которую в моем дому встречаю —
И новостью сих бешеных веселий...

Как можно после этого отказать Вальсингаму в том, что он взвешивает возможные варианты поведения своего и всех участников пира.

И вообще все главные герои Пушкина — люди выбора, за исключением как будто одного Евгения Онегина, который ни на чем не может остановиться, но этим как раз и доказывает самую высокую требовательность к себе, к своему выбору. Люди выбора — и люди действия. А действовать в соответствии с личным выбором — значит, и непрестанно рисковать собою, но рисковать не бездумно, ради доказательства своего бесстрашия перед любой опасностью, а во имя осуществления своего истинного назначения. Потому разум не оставляет их и

в моменты, когда, казалось бы, должен уступить он место отчаянно.

Герой Пушкина — самый бескомпромиссный человек, какого только изображала русская литература. При этом без крайней необходимости он никогда не лезет на рожон. Находясь рядом с другими, не может осуществлять себя, не считаясь с интересами других, которые в принципе стремятся к той же цели, что и он, то есть к своему самоосуществлению. А для этого приходится непрестанно маневрировать, дабы неизменно оставаться все тем же, непрестанно изменяясь.

Пушкин берет человека, кем бы тот ни был, как занятого самосозданием, сколь бы он ни отклонялся в сторону от результативной линии. Потому неоспоримые для всех нас истины изрекают у него не одни только близкие ему люди. В конце концов в стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом», где излагается спор между героями о назначении поэзии, о месте ее в духовной жизни общества, верх берет не поэт, а книгопродавец. Когда поэт, уже загнанный в угол книгопродавцем, заявляет, что суть его творчества в свободе творить, тот произносит знаменитое изречение:

...Позвольте просто вам сказать:
Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

Поэт принимает условие книгопродавца и тут же продает ему рукопись. Мало того — изречение книгопродавца о разном отношении поэта ко вдохновению и законченной рукописи выражает один из важнейших эстетических принципов Пушкина: «Пишу для себя, а печатаю для денег». Сила поэзии такова, что и людей, враждебных ей, она заставляет служить своим целям, как-то преображает их, хотя бы возбуждая в них интерес к ней.

Стихи Пушкина по поводу осуществления поэтом своего призвания, столь характерные для него, не могут не быть насквозь аналитическими. Но при этом чужды всякой риторике. Такая поэзия, отстанывая собственную автономность как условие причастности ее ко всем делам человеческим, не просто излагает эти принципы, но доказывает их правомерность способами самой поэзии, о чем наглядно говорят такие стихотворения, как «Пророк», «Поэт», «Поэт и толпа», «Поэту», «Памятник».

Раз для Пушкина литература — чудо, Пушкин, естественно, решительный противник постепенного развития литературы. И тут он опирается на опыт всемирного литературного процесса: «Первый век ее, — пишет он, — был возрастом гениев». Значит, появление гения — результат усилий прежде всего его

самого. Корень вопроса в том, каков он сам, как сумел распорядиться собою, увидеть эпоху в разрезе, оправдывающем необходимость гения для нее. Отсюда — проблема личности, как и судьбы гениального художника.

Литература каждой эпохи несет всю полноту ответственности за то, какой сама является. Судьба литературы коренится в судьбах писателей, ее создающих. Очевидно, где больше у пишущих риска собою ради себя же, там и настоящая почва для появления талантов, может, и гениев, вообще для успешного литературного развития. Окнув единым взглядом суждения Пушкина о литературе, мы сразу же улавливаем, с какой настойчивостью поощрял он своих собратьев по перу к безоглядности в воплощении своих творческих устремлений. Его позиция была настолько тверда и непреклонна, что в суждениях о разных писателях, из которых каждый идет только одному ему свойственным путем, сквозят одни и те же мысли, вплоть до словесных совпадений.

По поводу Баратынского: «Никогда не старался он малодушно угождать господствующему вкусу и требованиям мгновенной моды, никогда не прибегал к шарлатанству, преувеличению для произведения большего эффекта, никогда не пренебрегал трудом неблагодарным, редко замеченным, трудом отделки и отчетливости, никогда не тащился по пятам увлекающего свой век гения, подбирая им оброненные колосья; он шел своей дорогой, один и независим».

По поводу Катенина: «Никогда не старался он угождать господствующему вкусу в публике, напротив: шел всегда своим путем, творя для самого себя, что и как ему было угодно. Он даже до того простер сию гордую независимость, что оставлял одну отрасль поэзии, как скоро она становилась модною, и удалялся туда, куда не сопровождали его ни пристрастие толпы, ни образцы какого-нибудь писателя, увлекающего за собою других».

Истинный творец, в представлении Пушкина, всегда один. Быть одному, исполняя свое призвание, значит идти на подвиг. Такой образ поведения творца и обеспечивает ему приближение к открытию чуда в своем творчестве. Чудо творчества тем выше и благотворнее для судеб человечества, чем больше вложено в него личного порыва к самоосуществлению одного или множества дарований, какие бы препятствия ни возникали на этом пути. Вообще без столкновений с препятствиями творчеству не бывает и истинного творчества. И чудо творческих достижений особенно разительно там, где, мало сказать, незаметно никаких условий для их возникновения, но напротив, бросаются в глаза условия, им враждебные. Как раз такие

ситуации в духовном развитии человечества привлекали особенное внимание Пушкина. И это независимо от того, где и когда случается такое. Тут он будто испытывает недостаток слов, чтобы выразить свой восторг перед случившимся чудом.

«Каким чудом, — пишет он, — посреди сего жалкого ничтожества, недостатка истинной критики и шаткости мнений, посреди общего падения вкуса вдруг явилась толпа истинно великих писателей, покрывших таким блеском конец XVII века? Политическая ли щедрость кардинала Ришелье, тщеславное ли покровительство Людовика XIV было причиной такого феномена? или каждому народу судьбою предназначена эпоха, в которой созвездие гениев вдруг является, блеснит и исчезает? .. Как бы то ни было, за толпою бездарных, посредственных или несчастных стихотворцев, заключающих период старинной французской поэзии, тотчас выступили Корнель, Буало, Расин, Мольер, Лафонтен, Паскаль, Боссюэт и Фенелон. И владычество их над умственной жизнью просвещенного мира гораздо легче объяснить, нежели их неожиданное пришествие».

Какой поворот мысли: если суть гения «легче объяснить», чем то, почему он появился, нам надлежит сосредоточиться на самом гении, а не на его предпосылках, которые выясняются сами по себе.

Таким образом, разгадывая гения, мы разгадываем и его эпоху, сквозь которую пробивался он, и всю мировую культуру, средствами которой он воспользовался для достижения своих целей. Любой гениальный художник — это и вся культура как его народа, так и всего человечества, преломленная так, как только в нем одном могла найти она свое преломление.

Я не говорю, что нет всемирной литературы как процесса, — такое утверждение было бы нелепо, ибо что бы ни делали писатели в то или иное время, они держат в поле своего зрения все, сделанное до них. Однако при этом за дело, ими непосредственно осуществляемое, отвечают только они. Так было всегда и везде. Россия тут — не исключение. Говоря «о причинах, замедливших ход нашей словесности», Пушкин выставляет как общее мнение на этот счет то обстоятельство, что в русском просвещенном обществе отдавалось предпочтение французскому языку перед русским. Так, продолжает он, думают «все наши писатели» — «но кто же виноват, как не они сами». Мало сказать, что Пушкин не питает иллюзий, что наступит время, когда писателям, включая и русских, удастся освободиться от каких-то склонностей, мешающих им исполнять свое дело, целиком отдаваясь ему. Такого никогда не бывает. И Пушкину не остается ничего иного, как внимательнейшим образом отслеживать случаи отступления писателей от тех или иных обяза-

тельств, возложенных на них их же дарованием. И он опять обращается к французской литературе, оказавшей особенно мощное влияние на русскую. Тут приходят ему на память первейшие ее гении, Корнель и Расин, оказавшиеся наиболее податливыми на приманки королевского двора.

«Несмотря на ее видимую ничтожность, Ришелье чувствовал важность литературы. Великий человек, унизивший во Франции феодализм, захотел также связать и литературу. Писатели (во Франции класс бедный, дерзкий и насмешливый) были призваны ко двору и задарены пенсиями, как и дворяне. Людовик XIV следовал системе кардинала. Вскоре словесность сосредоточилась около его трона. Все писатели получили свою должность. Корнель, Расин тешили короля заказными трагедиями, историограф Буало воспевал его победы и назначал ему писателей, достойных его внимания. . .»

Надеюсь, читатель и без моего напоминания заметил, что имена Корнеля и Расина фигурируют в двух перечислениях Пушкиным выдающихся французских писателей, — и в том, где, наряду с Паскалем и Лафонтеном, они причислены к чуду французской литературы, и в том, где представлены угодничающими перед кардиналом Ришелье и королем Людовиком XIV. А из этого напрашивается тот двусторонний вывод, что обстоятельства, губительные для творчества, и над гениями имеют свою власть, однако побуждают гениев к тем более решительному им противостоянию.

Отсюда — и неожиданность пришествия гениев. Один из решающих признаков гения — величайшее изобретательство для своего самоосуществления. Гений тем более неожидан, чем больше в нем того, что отличает его от всего бывшего до него. Но тут нет основания для заключения о полной непредопределенности гения. Надо только установить строгое различие между предопределениями более или менее очевидными, и теми, которые открывает сам гений, — и только этот, а не другой. Необходимость Пушкина — в самом Пушкине. Это равно относится к Гоголю, Достоевскому, Толстому. Вообще каждый гений не только отвечает на какие-то запросы, а и открывает последние. Чернышевский мог написать, почему в его время появился такой писатель, как Толстой, лишь узнав Толстого. Лишь Толстой мог открыть в русском человеке, да и в самой России те свойства, благодаря которым он и появился. С появлением нового национального гения появляются и новые черты в самом облике народа, к которому принадлежит он. Пушкин открыл в России причастность ко всечеловеческому историческому и культурному процессу, открыл себя, как возможно только в России.

Пушкин создает свой облик Древней Руси: во-первых, Древняя Русь по духовной природе своей была европейской страной, поскольку с самого начала своего приобщилась к духовным ценностям, созданным на Западе, конкретно — в Византии, восприняв от нее христианскую веру, а с нею вместе и все культурные завоевания ее. Во-вторых, оторванная от Европы в результате вторжения в нее восточных племен, она духовно не порывала с нею, сохраняла верность принципам ее духовного склада. Наконец, в-третьих, защитив ценою величайших материальных и духовных потерь «образующееся просвещение», она тем самым удержала за собою право и способность осваивать все культурные достижения западных народов, принадлежащие также и ей.

Но так как, согласно Пушкину, преемственность в литературном развитии не обязательно прямое продолжение, а нередко проявляет себя и в форме преодоления предшествующего опыта, то за Россией сохраняется право по-своему распорядиться европейским опытом. Потому Пушкин с такой настойчивостью вникает в особенности русского исторического и духовного опыта, затерянного и рассеянного в веках иноземного ига и внутренних междоусобиц.

«Петр I был нетерпелив. Став главою *новых* идей, он, может быть, дал слишком крутой оборот огромным колесам государства. В общем презрении ко всему старому, народному, включена и народная поэзия, столь живо проявлявшаяся в грустных песнях, сказках. . .»

Этой существенной оговоркой Пушкин как бы допускает, что у русской литературы были и собственные ресурсы, при бережном отношении к которым она располагала возможностью и сама по себе осуществить свое предназначение. Но, пожалуй, здесь другое важнее: Пушкин вменяет себе, стало быть и своим последователям, необходимость устранить упущение Петра в отношении к древней литературе.

Однако для книги не просто о Пушкине, но о судьбе Пушкина главное не то, что было бы с Пушкиным, если бы его предшественники обошлись с древней русской словесностью иначе, а то, что Пушкин в полной мере сознавал их невнимание к промаху, допущенному Петром, следовательно сделал для себя должный вывод из этого. Впрочем, о Пушкине скорее можно сказать, что он сочувственно относится к обоим промахам. Недаром у него была такая антипатия к постепенности в литературном развитии. Величайший скачок, совершенный им, был следствием и того, что его предшественники восприняли реформу Петра только как должную. Примечательно здесь и другое: весь проникнутый духом культуры западного

мира, Пушкин гневно обрушивался на всякого, кто уподоблял какого-либо русского гения какому-либо западноевропейскому гению; — например, Ломоносова Бэкону.

Судьба Пушкина, действительно, во многом подобна судьбе Петра. Оба, воплощая в себе целую Россию, обращались к урокам Европы с полным сознанием того, что в своей сущности Россия ничем не уступает Европе. «Россия, — пишет Пушкин, — вошла в Европу, как спущенный корабль, при стуке топора и при громе пушек. Но войны, предпринятые Петром Великим, были благодетельны и плодотворны. Успех народного преобразования был следствием Полтавской битвы, и европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы». Примечательно: не мы причалили к европейскому просвещению, но оно к нам. И другое: хотя «Россия вошла в Европу», однако «как спущенный корабль», то есть как сама по себе значимая и вполне достойная себя, значит, и равная другим европейским странам величина. Притом все это было «следствием Полтавской битвы», — как-никак военного столкновения России с Европой, в котором верх взяла Россия. Что же касается русской литературы, она «явилась вдруг, подобно русскому дворянству, без предков и родословной».

Но Пушкин был не таков, чтобы признать русскую литературу незаконнорожденным детищем. Он досконально устанавливает ее родословную и вследствие этого сам погружается в истоки русской словесности, с целью как ее теоретического осмысления, так и творческого освоения. Упрек Петру в нетерпеливости, брошенный Пушкиным, означает и заверение, что сам он проявит достаточную терпеливость. И это — при темпераменте Пушкина. И при неограниченности дарования. Пушкин полон высочайших порывов; как и высочайшего же владения ими. Бесконечно обязанный западноевропейским литературам, он говорит о них, критически относясь к ним. А правомерность такого поведения объясняет не чем-либо иным, как своей русскостью.

«Россия по своему положению, географическому, политическому etc. есть судилище, приказ Европы. Nous sommes les grands juges, ¹ — Беспристрастие и здравый смысл наших суждений касательно того, что делается не у нас, удивительны. . .»

«Франция, средоточие Европы; представительница жизни общественной, жизни все вместе эгоистической и народной. В ней наука и поэзия — не цели, а средства — Народ (der Herr omnis) ² властвует со всей отвратительной властью демокра-

¹ Мы великие судьи (фр.).

² Господни Всякий (лат., нем.).

ции. В нем все признаки невежества — презрение к чужому, une morgue petulante et tranchante — etc.¹ Девиз России: Suum cuique». ²

Русская литература, таким образом, самая беспредпосылочная из всех великих литератур мира, и по этой причине беспрдельно обязана им и безгранично взыскательна по отношению к ним. Она училась у них, но не явилась следствием их. Отсюда у нее право своего суда над ними. В особенности это характерно для Пушкина. Фигурально говоря, я представляю себе Пушкина стоящим перед развернутой картой всемирного литературного развития, но не как полководца, который вникает в искусство ведения боя всеми знаменитыми полководцами, чтобы, взяв что-то от каждого из них, превзойти их всех, а как подвижника, извлекающего уроки из опыта своих предшественников, чтобы занять свое место среди них, достойное его одного.

Пушкин не является ничьим последователем, будучи учеником не одних только величайших художников, а и всех тех своих-собратьев, кто беззаветно исполнял свое призвание. Если случалось, что Пушкин отдавал предпочтение русской литературе перед другими, старейшими и опытнейшими литературами мира, так только по той причине, что находил, что в лице своих создателей она более верна своему назначению, значит и предельно внутренне независима.

Мерой самостоятельности кого бы то ни было, будь то рядовой или необыкновенный человек, определяется и степень его независимости. А тот, кто возвел самостоятельность в принцип, непременно отличается и некоторой таинственностью. Человек есть тайна не только в том смысле, как об этом говорится у Достоевского, то есть не только потому, что сам не знает, какие у него права и обязанности в этом мире, но и потому, что утверждает за собой определенное, единственное место в нем. Тут прямое сходство между всеми нами, сколь бы ни были мы различны. Существует понятие о людях «открытых» и «закрытых», но это совсем не то, о чем я говорю. Разница между «открытым» и «закрытым» человеком, как я понимаю, та, что первый прямо высказывает свою мысль или свое мнение, а второй прибегает ко всякого рода уловкам, чтобы сказать не совсем то или же совсем не то, что он думает. Под таинственностью же человека, видимо, следует подразумевать прежде всего оригинальность его мышления. Пушкин говорил о гении, что он схватывает истину с первого взгляда. А истина, добав-

¹ Спесь необузданная и решительная (фр.).

² Каждому свое (лат.).

ллет он, «сильнее царя». У Пушкина и цари поднимаются до понимания этого. Высоко отзываясь о драме М. П. Погодина «Марфа Посадница», Пушкин особенно выделил в ней образ Ивана Грозного, сказавшего:

Что госуду угодно — да свершится!
Спокоен я, исполнив подвиг свой.

Пушкин знал, во что обошлось России правление Грозного, и тем не менее ценит в Грозном человека сильной воли и знающего, чего он добивается, потому и чуждого какой-либо двусмысленности в своем поведении, значит готового нести полную ответственность за свои деяния.

А вот слова Пушкина о поэте Баратынском, которого он относит «к числу отличных наших поэтов»: «Он у нас оригинален, ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко».

Казалось бы, что общего между Грозным, если брать его даже в наиболее выгодном для него аспекте, и Баратынским? Пушкин же устанавливает известное сходство между ними как людьми, отдавая, говоря его же словами, «каждому свое»: оба думают и поступают, как только им положено, каждый действует на свой страх и риск, не боясь последствий, к каким приведут их деяния. И в этом тайна характера того и другого, потому что думать и поступать на свой лад — значит всякий раз обнаруживать себя неожиданным образом для других, выявлять свою глубокую самостоятельность по отношению к ним.

Неудивительно, что Пушкин сам не подходил ни под какую общую мерку. Потому был загадкой и тайной — для своих ближайших друзей, в их числе и для Вяземского, который однажды так написал о Пушкине А. И. Тургеневу:

«Бенкендорф, говоря о Пушкине, сказал, что он, Пушкин, называет меня своим Демоном, что без меня он кроток, а что я его пеню. Ты знаешь меня и Пушкина. Есть ли во мне мифистофельство, и будь было бы, Пушкин — такой ли человек, чтобы признаться, что есть в людях ключ, способный его заводить? Похоже ли подобное признание на самолюбие Пушкина? А между тем такой нелепый слух — одна из заповедей жанрдармских, до меня дошедших».

Иначе сказать, Пушкин осуществляет себя, руководясь условиями бытия, а не быта, однако тем больший интерес проявляя к быту. Давно пора, по-моему, сознаться, что мы неправоммерно возвели каменную стену между такими понятиями, как «жизнь» и «житие», «быт» и «бытие», «тайна» и «самобытность человеческого характера». Все мы живем и в этом смысле одинаковы,

но живем по-разному, следовательно, и несхожи друг с другом: тогда как одни поднимаются на уровень бытия, другие погрязают в быте, растворяются в повседневности, забывая о своем высоком человеческом назначении. Никому из нас не запрещено «быть», а не просто «отбывать свой срок». Но «быть» — значит прежде всего быть собою. Тут гвоздь вопроса. И никто из великих реалистов, может быть во всей всемирной литературе, так не показал тайной общности между бытом и бытием, при коренном отличии одного от другого, как Пушкин.

Сопричастность бытию — сопричастность творчеству, мера же проявления творческого потенциала — в прямой зависимости от его автономности. Здесь так же смыкается быт с бытием, как и бытие с бытом. В быту достоинства человека меряются меркой инициативы, в творчестве — отдачей вдохновению. О вдохновении Пушкин говорит, что оно «нужно в поэзии, как в геометрии». Под вдохновением вообще понимает он «расположение души к живейшему принятию впечатлений, следовательно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных». В этом смысле наука такое же творчество, как искусство. Различие же между наукой и искусством, суммарно говоря, в том, что в науке мир и человек выглядят подчиненными закономерности, в искусстве — напротив — творящими себя при опоре на внутренние духовные свои возможности.

Никому из нас не дано быть Гамлетом или Дон-Кихотом, однако то, что составляет суть того и другого, в каких-то долях есть в каждом из нас, и в этом бессмертие этих образов. Улавливая вечно происходящее в вечно неизменном, художник предельно погружается в собственную личность, меряя собою других и себя другими.

На автономности настаивает всякое духовное деяние, направленное на постижение человека, поскольку человек осуществляет свою самость в той мере, в какой автономен. За искусством полнейший приоритет, ибо его суть в обнаружении человеческой самости, сколь бы ни была она извращена. Поэтому принцип постепенности развития решительно чужд искусству. Прежде всего от него самого зависит, насколько оно является искусством. Главное условие развития искусства — осознание им своего достоинства. Тут оно подобно только самому человеку.

Отсюда такой капитальный вывод: литература сама по себе наделена возможностью отвечать за себя — в противном случае она становится придатком к иным сферам духовной деятельности. Пушкин приводит различные примеры и формы ее

проявления. Напечатав в своем «Современнике» статью Гоголя «О движении журнальной литературы», где утверждается прямая зависимость французской литературы от общественно-политических событий во Франции, Пушкин затем выступает с опровержением этой мысли:

«Мы не полагаем, чтобы нынешняя раздражительная, опротивевшая, бессвязная, французская словесность была следствием политических волнений... В словесности французской совершилась своя революция, чуждая политическому перевороту, ниспровергшему старинную монархию Людовика XIV. В самое мрачное время революции литература производила приторные, сентиментальные, нравоучительные книжки. Литературные чудовища начали появляться уже в последние времена кроткого и благочестивого Восстановления (Restauration). Начало сему явлению должно искать в самой литературе. Долгое время покоряв своею нравственным уставам, давшем ей слишком стеснительные формы, она ударились в крайнюю сторону и забвение всяких правил стала почитать законною свободой. Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто бы польза есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась. Почувствовали, что цель искусства есть идеал, а не нравоучение».

Судьба литературы в руках ее создателей — таково неуклонное убеждение Пушкина. Отсюда — и неуклонное же требование от писателя заботы о своем даровании, равно и о безукоризненной преданности своему дарованию, неотступности в предъявлении к нему критерия подлинности.

Автономность искусства отнюдь не означает произвола в его развитии, как и необязательности применения к нему принципа историзма. Напротив, искусство тем в большей степени говорит голосом эпохи своей, голосом истории, чем более верно своему собственному голосу. Часто же покушения на самостоятельность искусства как раз возбуждают в нем особенную жажду к самостоятельности. Так, надо полагать, обстоит дело с французской литературой эпохи Людовика XIV и кардинала Ришелье, о чем у нас шла речь. И как раз в названную эпоху французская литература, находясь одновременно и в разладе с властителями эпохи и в угодничестве перед ними, глубочайшим образом выражала дух исторического процесса, говорила действительно на языке своего времени, тем самым и всех времен.

Вникая в Пушкина как автономнейшего из русских писателей, мы, надеюсь, с наибольшей наглядностью убеждаемся в том, что никто из них не был так слит со своей эпохой, как он. Толстой как-то сказал, что величие писателя определяется

тем, как «глубоко зачерпнул он» из того, что служило для него предметом его изображения. Пушкин, по формуле Белинского, подлинно царствовал в русской литературе целой эпохи. Иначе сказать, рядом с ним не было никого, кого можно было бы назвать хоть в какой-то степени соперником его. После него русская литература не знала ничего подобного. Слава Толстого была почти безмерна, и все-таки Толстой никогда не являлся единоличным главою русской литературы. С движением литературного процесса словно происходит распределение ролей между писателями. Из великих русских писателей весьма остро сознавал это Тургенев, не раз собиравшийся положить перо, говоря, что в одном отношении превосходит его Толстой, а в другом Салтыков-Щедрин. Достоевскому никогда не приходила в голову мысль, что его кто-либо заменит, однако и его тянуло к сопоставлению себя с Толстым, и, несомненно, по причине закрепления за собой особенной роли в русском литературном процессе, по сравнению с ролью, которую играл в ней Толстой. Примечательно тут вот что: как для Тургенева, так и для Достоевского, начинавших свой литературный путь в 40-х годах, русская литература их времени существовала как продолжение традиции Пушкина и Гоголя. И вот Пушкин и Гоголь в их глазах, да и в своих собственных, были начинателями ее. Потому — о них особое слово.

Между Пушкиным и Гоголем, как собственно художниками, не обнаружим мы особенного сходства: Пушкин, при всей своей исключительной русскости, поистине глобален, почему и в русского человека, как и в русский мир, проникает, выявляя их общечеловеческую значимость; для Гоголя же основной критерий всего изображаемого — русскость. В результате за Пушкиным — право основоположника великой русской литературы, за Гоголем — зодчего русского реализма. Недаром все великие русские писатели последующих поколений по эстетическим установкам идут преимущественно от Гоголя, а не от Пушкина, однако при этом свою художественную самоценность меряют Пушкиным. И тут я снова бы напомнил слова Тургенева и Некрасова о Толстом: Тургенев говорит, что Толстой более обязан Гоголю, чем Пушкину, а Некрасов, словно разъясняя эту тургеневскую мысль, писал Толстому, сделавшему только первые шаги свои, что после Гоголя Толстой первый высказал правду, равную гоголевской, — не пушкинской, а именно гоголевской.

Из суждений Тургенева и Некрасова вовсе не следует, что они отдавали предпочтение Гоголю перед Пушкиным. Я думаю, Тургенев и Некрасов, как художники-реалисты, сформировавшиеся под исключительным влиянием критики Белинского с ее революционно-демократическим пафосом, имели в виду не

вообще художественную правду, а такую, что тесно связана с разрешением общественно-исторических проблем своего времени. Тут надо признать, что Гоголь сделал огромный шаг вперед в сравнении с Пушкиным, но только в особенном смысле, а не вообще. Пушкин остался и продолжает оставаться вершиной русской литературы, всего русского искусства на все времена. Ибо ценность искусства выглядит двойным образом: оно служит сразу и своему времени и всем временам, и хотя только современное искусство обладает вечной ценностью, тем не менее уклон в художественном развитии человечества делается то в одну, то в другую сторону. Есть своя закономерность, что еще при жизни Пушкина Белинский провозгласил 26-летнего Гоголя главою русской литературы.

Разные эпохи по-разному соотносятся с духовными ценностями, как те, что им обязаны своим возникновением, так и вообще все в целом.

Пушкинское время, хоть и ознаменованное декабризмом, более считалось с возможностями личности, чем с закономерностями исторического развития. Декабристы, при всем своем понимании народа как субстанции истории, все-таки возвели в принцип возвышенную личность как главное орудие разрешения всех социально-исторических проблем. основополагающий тезис Пушкина о несовершенстве человеческой природы явился как бы противовесом декабристскому толкованию исторического процесса. Слагая гимны борьбе за свободу, Пушкин столько же и сомневался в результатах этой борьбы, что было, однако, доказательством иного подхода к ней, а не отказа от нее.

В исключительной взыскательности Пушкина к человеческой личности — глубочайший историзм его.

Начиная с Гоголя, отца русского реализма, великие русские писатели, включая, кстати, и Достоевского, в трактовке человеческой личности перенесли центр тяжести на ее способность прямого вмешательства в разрешение общественно-исторических вопросов своего времени. Отсюда вся та многосложность в распределении ролей между различными великими русскими писателями послепушкинского и послегоголевского периода.

Пушкинское же искусство в полном смысле энциклопедично. Пушкин один делал дело всей русской литературы — один за всех, кто был рядом с ним, не видя ни в ком ни безупречного соратника, ни соперника, в каком бы то ни было смысле, достойного стоять в одном ряду с ним. Он был всем в русской литературе — поэтом, прозаиком, драматургом, литературным критиком, публицистом, издателем и редактором журнала,

даже и историком, поскольку литературы нет без истории. Причем, обнаруживая все эти качества, изначально заключенные в нем, он не нуждался в том, чтобы накапливать соответствующий опыт в поэзии для перехода к прозе или к драме. Он стал величайшим драматургом, написав «Бориса Годунова» примерно одновременно с «Цыганами», и надо полагать, вынашивая замыслы этих вершинных своих произведений независимо одно от другого. В литературно-критическом, как и в публицистическом жанрах он выступал как совершенно зрелый мастер в самом начале 20-х годов. Первый его роман в прозе «Арап Петра Великого» создавался за три года до окончания «Евгения Онегина», романа в стихах.

Да, нас поражает многожанровость Пушкина. Но еще больше, что в каждом жанре он равен самому себе. Как поэтический гений высшего порядка, откликнулся он на все сущее, потому в нем ощущается такое предельное биение пульса своего времени. И ему первому удалось ощутить, что время требовало от него особенного отношения к своему поэтическому дару.

Еще в апреле 1820 года он писал Вяземскому:

«Мы все по большей части привыкли смотреть на поэзию, как на записную прелестницу, к которой заходим иногда поврать и поповесничать, без всякой душевной привязанности и вовсе не уважая опасных ее прелестей. Катенин, напротив того, приезжает к ней в башмаках и напудренный и проскивает у нее целую жизнь с платонической любовью, благоговением и важностью. Что ни говори, век наш не век поэзии, умы не к ней устремлены; и нынче удвоенные рифмы Вольтера не могли бы произвести прежнего своего действия — сожалеть, кажется, не о чем, а все-таки жаль. Всего приятнее — стихами — пестрить скучную прозу жизни, и для того, ради бога, присылай нам себя почаще. Ты оживляешь однообразие наших вечеров».

Это — из черновика письма. Устраняя приведенные слова при переписывании письма набело, Пушкин, мне кажется, руководствовался тем соображением, которым даже и с Вяземским не хотел делиться, — именно мыслью о назначении поэзии в век, все менее нуждающийся в ней: пестрить ею «скучную прозу жизни». Пушкин понимал это как дело его одного, следовательно, его тайну. Определив таким образом свою поэтическую платформу, Пушкин нащупал и стык своего поэтического творчества с устремлениями своего времени.

Мы говорим о Пушкине, как и о Гомере или Шекспире, что он величайший поэт для всех времен, но, однако, представляем его как принадлежащего своему веку и своему же оте-

честву. И он действительно воплотил в своей поэзии дух своего века и своего народа, преломивших в себе всю историю человечества.

«Мы, — пишет Пушкин, — не принадлежим к числу подобострастных поклонников нашего века; но должны признаться, что науки сделали шаг вперед. Умствования великих европейских мыслителей не были тщетны и для нас. Теория наук освободилась от эмпиризма, возымела вид более общий, оказала более стремления к единству. Германская философия, особенно в Москве, нашла многих молодых, пылких, добросовестных последователей, и хотя говорили они языком мало понятным для непосвященных, но тем не менее их влияние было благотворно и час от часу становится более ощутительно».

Пушкин, да позволено будет сказать, вел борьбу на два фронта, отстаивая самоценность поэзии в условиях, неблагоприятных для нее: с одной стороны, с теоретиками искусства, настаивавшими на несовместимости исторического прогресса с поэзией, с другой — с теми поэтами, которые, подчиняя поэзию историческому моменту, изменяли ее истинному назначению. В заметке «О записках Самсона, парижского палача», Пушкин отметил и отвратительные черты своего века, равно и то, как даже крупнейшие поэты потакали веку, хотя, разумеется, находились и в тягбе с ним.

«Французские журналы извещают нас о скором появлении «Записок Самсона, парижского палача». Этого должно было ожидать. Вот до чего довела нас жажда новизны и сильных впечатлений.

После соблазнительных *Исповедей* философии XVIII века явились политические, не менее соблазнительные откровения. Мы не довольствовались видеть людей известных в колпаке и шлафроке, мы захотели последовать за ними в их спальню и далее. Когда нам и это надоело, явилась толпа людей темных с позорными своими сказаниями. Но мы не остановились на бесстыдных записках Генриетты Вильсон, Казановы и Современницы. Мы кинулись на плутовские признания полицейского шпиона и на пояснения оных клейменого каторжника. Журналы наполнились выписками из Видока. Поэт Гюго не постыдился в нем искать, вдохновений для романа, исполненного огня и грязи. Недоставало палача в числе новейших литераторов. Наконец и он явился, и, к стыду нашему скажем, что успех его «Записок» кажется несомнительным».

Вот девиз Пушкина: не отворачивая глаз ни от чего нового, пускай оно и что ни на есть антипоэтичное, поэзия обязана не уменьшать, а возвышать свою поэтичность. Важнейшее

условие для этого — сближение с другими родами литературы, и в первую очередь с прозой.

Забота Пушкина о русской прозе явилась вместе с появлением его поэзии, достаточно вспомнить его самые ранние письма, как и разнообразные прозаические этюды той же поры. Пушкин берется за прозу, имея в виду, что соединение усиленной поэзии и прозы ставит литературу в целом на более высокий уровень. И это великолепно выразил Вяземский в письме к Пушкину от 6 ноября 1824 года:

«Твое «Море» прелестно! Я затвердил его наизусть тотчас, а это по мне великая примета. Вообще стихи потеряли для меня это очарование, это *очаровательство* невыразимое. Прежде стихи действовали на меня почти физически, шекотали чувства, *les sens*; теперь надобно им задеть струны моего ума и сокровенные струны души, чтобы отозваться во мне. Ты играешь на мне на старый лад. Спасибо, мой милый виртуоз! Пожалуйста, почаще брянчи, чтобы я не вовсе разохся! Твое любовное письмо Тани: «Я к Вам пишу, чего же боле?» прелесть и мастерство».

В русской литературе, в связи с чудодейственным появлением в ней Пушкина, происходил процесс не оттеснения поэзии прозой, как это отчасти происходило на Западе, а своеобразного слияния их; поэзия впитывала в себя глубочайшие открытия прозы, а проза, в свою очередь, мерила себя мерою поэзии.

В результате Пушкин так или иначе уподобляет себе героя своего, сам в чем-то уподобляясь ему. Проблема соотношения героя и автора возникает уже в ранних стихах Пушкина. Еще более разрастается и обостряется в первых поэмах, начиная с «Кавказского пленника». Пушкин ищет и таких сближений с героем своим, которые позволили бы представить героя сразу и как дублера и как антипода. Пушкину необходим герой, схожий с ним своей неисчерпаемостью в отношениях с миром, притом как сладостных, так и мучительных: сладость — от утверждения в этом мире себя; мучительность — от сознания своей зависимости от мира, ибо все люди, составляющие этот мир, таковы же, как и он сам, значит, каждый из них в своих устремлениях совпадает с другими, отчего и противостоит другим.

Можно сказать и так: о чем бы Пушкин ни писал, он непременно пишет и о себе; в то же время, сколько бы ни был занят собою, он всегда занят и целым миром.

Приступив к работе над «Онегиным», даже успев написать несколько глав, Пушкин, однако, не говорит об «Онегине» как о романе, а называет его в предисловии к публикуемой первой главе большим стихотворением, оговариваясь, что оно «веро-

ятно не будет окончено». Стало быть, в «Онегине» Пушкин ставил задачу, разрешать которую собирался всю жизнь. Так оно, собственно, и получилось: роман не окончен, но оборван, как порою обрывается жизнь человека в самом расцвете ее:

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

«Онегин» имеет прямое отношение к романам, переходящим в исповедь, а то и в трактат, излагающий взгляд автора на те или иные стороны человеческого бытия. Словом, в «Онегине» весь Пушкин со всеми его представлениями о себе и своем назначении, как и о целом мире, начиная с ближайшего окружения и кончая вопросами, к которым было приковано внимание лучших умов на протяжении всей истории человечества.

Вяземский дал пронизательнейшую характеристику «Евгению Онегину», сказав, что он «хорош Пушкиным». Точнее этого не скажешь! Но, увы, это сказано с умыслом, ибо тут же к сказанному добавлено, будто «Евгений Онегин», заслуживая высочайших похвал как исповедальный роман, не выдерживает высокого критерия как литературное построение. Позиция Вяземского понятна: над Вяземским тяготели принципы догматической эстетики, Пушкин был совершенно свободен от них. Для Пушкина важно не то, насколько соблюдаются в его поэзии те или иные эстетические принципы, а то, насколько предан он в ней своему дарованию, до какой степени проникнута его поэзия истинным вдохновением. Потому, с пушкинской точки зрения, нелепо предъявлять к «Евгению Онегину», как это делает Вяземский, требование соответствия этого романа в стихах некоей заданной эстетической теории.

В «Евгении Онегине» достигнута Пушкиным такая художественная целостность и органичность, какие редко встречаются и в гениальнейших художественных созданиях. И это именно потому, что роман является непринужденнейшим, свободнейшим излиянием души и ума, всего жизненного опыта и сверхопытного знания жизни его автора. Давно пора отвергнуть поверхностное представление об «Онегине», как о совокупности элегий либо как о механическом сплаве фабульного повествования с так называемыми лирическими отступлениями, будто имеющими лишь косвенное отношение к фабуле. Чего стоит одна только характеристика, данная Пушкиным Онегину, уже в первой главе романа:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,
Того змья воспоминаний,
Того раскаянье грызет.

Обращаясь к этой характеристике Пушкиным своего любимого героя, пушкинисты обычно делают вывод о том, как пишет Ю. М. Лотман в своем превосходном «Комментарии» к «Евгению Онегину», что она обусловлена убеждением Пушкина в «связи торжества реакции и исконного эгоизма человеческой природы», утвердившимся в нем «в ходе идейного кризиса 1823 г.». В действительности пушкинский взгляд на человеческую природу изначален и не имеет ничего общего с какими-либо его идейными кризисами, да и вопрос об этих кризисах не так-то прост, как о нем толкует наше пушкиноведение.

Приведенная характеристика Онегина из первой главы романа, написанной в октябре 1823 года, происходит из письма Пушкина к брату, написанного в промежутке с начала сентября по начало октября 1822 года:

«Тебе придется иметь дело с людьми, которых ты еще не знаешь. С самого начала думай о них все самое плохое, что только можно вообразить: ты не слишком ошибешься. Не суди о людях по собственному сердцу, которое, я уверен, благородно и отзывчиво и, сверх того, еще молодо; презирай их самым вежливым образом: это средство оградить себя от мелких предрассудков и мелких страстей, которые будут причинять тебе неприятности при вступлении твоём в свет».

Эта тема становится одной из основных в «Евгении Онегине», ее Пушкин вводит в роман чрезвычайно осторожно, но к концу романа делает главенствующей. Сначала, в первой главе, Онегин сопоставляется с Чаадаевым, причем чисто внешне:

Второй Чадаев, мой Евгений,
Боясь ревнивых осуждений,
В своей одежде был педант
И то, что мы назвали франт.

А какая мысль скрывается за этим уподоблением Онегина Чаадаеву: оба руководятся в своем отношении к свету сознанием какой-то своей неуместности в свете, но и неотделимости от него. Потому в них и заключена такая сжигающая сила обличения света. Ибо нет большего отрицания того или иного явления духовного порядка, чем сомнение в его ценности, зало-

женное в нем же самом. Правда, это в то же время может — но только может! — служить подтверждением, что в его недрах таятся также зародыши чего-то нового, решительно противоположного ему.

Как «второй Чадаев», Онегин в еще большей степени предстает «вторым Пушкиным».

Сделав себя самого героем романа, Пушкин тем самым установил прямой контакт со всеми героями романа, а также и с его читателями, причем как с действующими лицами последнего и как с соавторами создателя его. Возникает иллюзия, будто роман одновременно пишется и читается, а действие, описанное в нем, как будто происходит у нас на глазах, к тому же и с нашим участием. Получается, будто мы сами рассказываем самим себе о нас же самих.

Как же, в таком случае, можно говорить об «Онегине», что он слаб, как литературное построение!

Согласно представлению Пушкина о поэте, поэту нечего было бы делать, его творчество стало бы никому не нужным, если бы он не сознавал и не чувствовал себя сразу и поэтом и человеком, неотделимыми друг от друга, но в такой же мере и несопадающими друг с другом. Тема соединения поэта и человека в собственной личности занимает исключительное место в «Евгении Онегине». Она сразу и над временем и в рамках своего времени. В ней — вечность и сегодняшний день.

Это неверно, что в Ленском Пушкин изобразил себя, каким он был до 1823 года, когда будто бы произошел коренной перелом в его мировосприятии, а в Онегине — каким сделался в последующее время, вследствие горького духовного опыта. В Пушкине всегда, с начала и до конца, опыт и вера в постоянном столкновении между собой, как и в поисках взаимопонимания. В образах Ленского и Онегина Пушкин воплощает две трагедии противоположного содержания: трагедию поэта, не защищенного жизненным опытом перед угрозой действительности, и трагедию человека, реально мыслящего, как мыслил сам Пушкин, но, в отличие от Пушкина, осуществлявшего свою личность не в поэтическом дару.

Да, в Пушкине есть и Ленский и Онегин, хотя Пушкин безмерно возвышается и над тем и над другим. В Ленском вера Пушкина, но не во всей своей полноте, а лишь в той ее частице, которая витает в мире, как бы не соприкасаясь с миром. Недаром Пушкин иронизирует над Ленским. Но он ведь тут же и сострадает ему. Признает за ним незаурядный поэтический дар. Приравнивает его к Языкову, о котором с такой благосклонностью отзывался. Но и обрекает на гибель. И что особенно примечательно — от руки не кого-либо, а именно Оне-

гина, в которого так много вложил от самого себя. Убив Ленского, Онегин убил одну из лучших частиц собственной души.

В этом почти апокалиптический характер трагедии Онегина, да и самого Пушкина. Всякое непротивленчество начисто отвергалось Пушкиным. Наблюдая за дракой болгар в Кишиневе, он ведь не в шутку сказал, что собирается изучать искусство драки. Однажды, уже в 1836 году, он писал жене:

«У нас в Москве все слава богу смирно: бой Киреева с Яром произвел великое негодование в чопорной здешней публике. Нащочкин заступился за Киреева очень просто и очень умно: что за беда, что гусарский поручик напился пьян и побил трактирщика, который стал обороняться? Разве в наше время, когда мы били немцев на Красном кабачке, и нам не доставалось, и немцы получали тычки сложа руки? По мне драка Киреева гораздо простительнее, нежели славный обед наших кавалергардов и благоразумие молодых людей, которым плюют в глаза, а они утираются батистовым платком, боясь, что если выйдет история, так их в Анничков не позовут. Брюлов сейчас от меня. Едет в Петербург скрепя сердце; боится климата и неволи. Я стараюсь его утешить и ободрить; а между тем у меня самого душа в пятки уходит, как вспоминаю, что я журналист. Будучи еще порядочным человеком, я получал уж полицейские выговоры и мне говорили: *vous avez trompé* и тому подобное. Что же теперь со мною будет? Мордвинов будет на меня смотреть как на Фаддея Булгарина и Николая Полевого, как на шпиона; черт догадал меня родиться в России с душою и талантом! Весело, нечего сказать».

Слова эти вполне применимы к Онегину, хотя между Онегиным и Пушкиным целая пропасть. Но образ Онегина укоренен в самой сердцевине пушкинской поэзии. Притом — с самого начала. В первых же своих стихах Пушкин с предельной зрелостью вглядывается в себя. Но не в том смысле, что же он представляет собою, как существо, наделенное разумом, а в том, насколько выражает собственную подлинность. Он производит эксперименты над собственной личностью не средствами рассудка или разума, а при помощи своего поэтического дара, который сразу раскрывается перед ним, придавая величайшую ценность его личности уже и в ту пору, когда он скорее чувствовал, чем осознавал ее. И отсюда — затрудненность пушкинского самоанализа на всем протяжении его творческого пути. Этим и обусловлен интерес Пушкина к созданию образа, подобного себе, через который он мог бы без всякого пристрастия вглядываться в себя, значит — и вообще в природу человеческую.

В результате — по мере выявления загадочности Онегина возрастает его человеческая самоценность для каждого, кто был поражен его загадочностью. Само собой понятно, что тут на первом месте интерес Татьяны к Онегину. Любя Онегина, Татьяна доходит до предела сомнения в нем:

.. Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон? ..
Уж не пародия ли он?

И на этом размышления Татьяны об Онегине останавливаются, и надолго, до самой последней их, роковой встречи, когда она чистосердечно призналась ему:

Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.

Татьяна безмерно дорога нам как героиня, положившаяся на жизненный выбор, продиктованный изначальной природой ее: Безмерная же человеческая ценность личности Онегина в непрестанном движении к выбору, так же как и в невозможности для него сделать окончательный выбор. О нем можно сказать, как Пушкин сказал о Россини:

Он вечно тот же, вечно новый.

Пушкин как-то раздваивался между героиней и героем, не отдавая окончательного предпочтения ни ей, ни ему: в окончательном выборе заключена и некая фатальность, и склонность не останавливаться ни на чем окончательно.

Онегин мыслим только в пути, только охваченный душевной тревогой в связи с приливом какой-то новой волны вопросов, мыслей, порывов к чему-то еще неизвестному.

Таким образом, избрание Пушкиным на роль главного героя главнейшего своего произведения человека, в чем-то существенном подобного себе, придало роману «Евгений Онегин» в полном смысле энциклопедический характер. На правах родства со своим героем Пушкин сам становится героем своего романа. «Евгений Онегин» — не только роман Пушкина, но и роман о Пушкине. И хотя он окончен, однако мог бы и продолжаться. Ибо все на этом свете равно возможно, как и неотвратно.

Признание Пушкиным непреложности исторического процесса не означало признания обязательности действовать лишь

по известному предначертанию. Нет другого гениального писателя в мире, который бы в своих думах об историческом процессе так полагался на свободное волеизъявление людей.

Тут и разгадка отношения Пушкина к декабризму. Он — друг и брат декабристов. Сохранил преданность декабристам до конца дней, но и остался самим по себе, и все это нашло благороднейшее выражение в следующем письме к Дельвигу:

«Насилу ты мне написал и то без толку, душа моя. Всеобрази, что я в глуши родно ничего не знаю, переписка моя отсюда прекратилась, а ты пишешь мне, как будто вчера мы целый день были вместе и наговорились досыта. Конечно, я ни в чем не замешан, и если правительству досуг подумать обо мне, то оно в том легко удостоверится. Но просить мне как-то совестно, особенно ныне; образ мыслей моих известен. Гонимый шесть лет сряду, замаранный по службе выключкою, сосланный в глухую деревню за две строчки перехваченного письма, я, конечно, не мог доброжелательствовать покойному царю, хотя и отдавал полную справедливость истинным его достоинствам, но никогда я не проповедовал ни возмущений, ни революции — напротив. Класс писателей, как заметил Alfieri, более склонен к умозрению, нежели к деятельности, и если 14 декабря доказало у нас иное, то на то есть особая причина. Как бы то ни было, я желал бы вполне и искренно помириться с правительством, и, конечно, это ни от кого, кроме его, не зависит. В этом желании более благоразумия, нежели гордости с моей стороны.

С нетерпением ожидаю решения участи несчастных и обнародования заговора. Твердо надеюсь на великодушие молодого нашего царя. Не будем ни суеверны, ни односторонни — как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира» (1826, февраль).

Да, вот каков он, наш Пушкин: смотрит на мир, равноправный миру, более того, вступая в прямое отношение со всем, что только есть в этом мире:

..И внял я неба содроганье,
И горный ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Углубление поэзии в мир, согласно Пушкину, принимает неизбежно и форму углубления его тяжбы с миром. Эта тема, одна из ведущих в творчестве Пушкина, достигает к началу 1830-х годов своего зенита. В 1830 году Пушкин пишет такие программнейшие свои произведения, как «Поэту» и «Моя родословная», ознаменовавшие новую полосу в его творческом,

вообще духовном, но особенно идейном развитии. Оба эти стихотворения одновременно и поэтические декларации и политические памфлеты, — а между тем они так несхожи:

Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

«Поэту»

Я грамотей и стихотворец,
Я Пушкин просто, не Мусин,
Ч' не богач, не царедворец,
Я сам большой. . .

«Моя родословная»

Право на политический памфлет Пушкин отстаивал с молодых лет. Вращаясь в великосветском, а потом и придворном кругах, Пушкин не смог бы стать Пушкиным без утверждения в своем творчестве жанра политического памфлета как непосредственного орудия против преследования поэзии в обществе, для которого поэзия — непосредственная угроза его существованию.

Вся творческая биография Пушкина, а началась она, когда он едва достиг тринадцати лет, — цепь превращений, едва ли не каждое из которых заключало в себе возможную катастрофу. Дантес, конечно, случайность в жизни Пушкина, однако дантесы — закономерность.

Случайностью, конечно, является и то, что Пушкин убит иноземцем, а не русским. Но и эта случайность, я думаю, можно сказать, закономерна. Пушкин, как мы знаем из многих его писем, не скрывал своего гнева против тех иностранцев, которые, живя в России, не скрывали своего пренебрежения ко всему русскому: «. . . мне наскучило, что в моем отечестве ко мне относятся с меньшим уважением, чем к любому юнцу-англичанину, явившемуся щеголять среди нас своей тупостью и своей тарабарщиной» (Казначееву, 1824, июнь). Для нас Дантес подобен преступнику, ворвавшемуся в наш дом, чтобы осквернить все святое для нас, но этим покрывшему себя вечным позором и на целые столетия задевшему нашу национальную гордость.

Наконец, сама безвременная смерть Пушкина тоже вид случайности, хотя опять-таки, по-своему, скрывающей в себе нечто глубоко закономерное. Вспомним, как возвеличивал Пушкин роль случая в человеческой жизни, при этом на протяжении всей своей жизни любил заигрывать со смертью, что было одним из решающих свойств его характера и дарования. И еще: только лишившись Пушкина, Россия в полной мере осознала, что означает для нас Пушкин и почему она не уберегла его.

Гибель Пушкина обратилась как бы в знак бесконечности его. Достоевский говорил о Пушкине, что, уйдя безвременно от нас, он унес с собою в могилу загадку, которую предстоит разгадать всем последующим поколениям русских писателей. Словом, человеческое сознание уж так устроено, что из любого бедствия, случающегося с людьми, извлекает уроки для нового возвышения их.

Да, Пушкин унес с собою в могилу загадку своего гения. Это верно. Однако верно и то, что она осталась при нас. Пример его отношения к своему «Онегину» — лучшее доказательство тому. Он чувствовал, что роман остался так и не законченным, ближайшие друзья Пушкина всячески содействовали его окончанию. Не следуя их советам, он, тем не менее, откликнулся на них, — и в стихотворной форме. Имеется четыре таких наброска. Первый датирован 1833 годом, остальные три относятся уже к 1835 году. Начнем с первого — обращения к Плетневу:

Ты хочешь, мой наперсник строгой,
Боев парнасских судня,
Чтоб тревогой
На прежний лад настроя,
Давно забытого героя,
Когда-то бывшего в чести,
Опять на сцену привести.
Ты говоришь:
Онегин жив, и будет он
Еще не скоро схоронен.
О нем вестей ты много знаешь,
И с Петербурга и Москвы
Возьмут оброк его главы. . .

Тут главное:

Онегин жив, и будет он
Еще не скоро схоронен.

Это — завещание Пушкина своим наследникам помнить об Онегине, который действительно стал для них величайшей проблемой.

Два наброска 1835 года по поводу «Онегина» дают некоторое основание думать, что у Пушкина порою возникали намерения вернуться к «Онегину»:

Ты мне советуешь, Плетнев любезный,
Оставленный роман наш продолжать
И строгий век, расчета век железный
Рассказами пустыми угощать.
Ты думаешь, что с целью полезной
Тревогу славы можно сочетать,
И что нашему собрату

когда не требовалась окончательность в чем бы то ни было, особенно в творчестве.

Первая строфа наброска, о котором идет речь, заключает иной смысл:

В мои осенние досуги,
В те дни, как люблю мне писать,
Вы мне советуете, други,
Рассказ забытый продолжать.
Вы говорите справедливо,
Что странно, даже неучтиво
Роман не конча прерывать,
Отдав его уже в печать,
Что должно своего героя
Как бы то ни было женить,
По крайней мере уморить,
И лица прочие пристроя,
Отдав им дружеский поклон,
Из лабиринта вывести вон.

Если и здесь есть ирония, то она скорее скорбная: автор иронизирует по поводу того, что роман считается законченным, лишь когда лица романа, так сказать, пристроены, то есть на их судьбах поставлена точка. Пушкин не приемлет таких решений: В его представлении человеку нет конца. В самом деле, разве Татьяна оказалась в более выгодном положении по сравнению с Онегиным, выйдя замуж за генерала, тогда как Онегин остался неженатым?

Не найдя возможности для прямого продолжения «Онегина», Пушкин обратился к разработке исторических сюжетов, открывающих гораздо больше доступа к постижению современных конфликтов. Это — «Медный всадник», незаконченная поэма «Езерский», наконец «Капитанская дочка». Что касается поэм, они перекликаются с «Онегиным» и тем, что герой их называется Евгением. В промежуточных редакциях «Езерского» даже встречаются такие строки: «отсель фамилию свою ведут Онегины» и «Тогда Онегины звались». В «Медном всаднике» Евгений не просто Евгений, как в «Онегине», а «бедный Евгений». «Езерский» же и написан онегинской строфой. Все же обе названные поэмы не являются продолжением «Евгения Онегина». Пушкин твердо и ясно сознавал, что продолжать «Онегина» — значит писать роман в духе обычая, установившегося в западноевропейской литературе. Это решительно не соответствовало его эстетическим установкам. И он скорбно иронизирует по поводу героя обыкновенного романа, так как его пришлось бы —

Как бы то ни было женить,
По крайней мере уморить. . .

Как тут не вспомнить «Отцов и детей» Тургенева или «Войну и мир» Толстого, — между прочим, Андрея Болконского Толстой тоже уморил, как и Тургенев Базарова. Вообще же великие русские романисты прекрасно сознавали уязвимость романа как литературного жанра, каким он сложился на Западе, и прилагали все усилия внести в него свои поправки. И на кого они тут могли опираться, как не на Пушкина. Тем не менее порою у них возникали большие сложности в восприятии пушкинских традиций. И это началось с Гоголя. Как раз пример с Гоголем здесь особенно показателен. Являясь младшим современником Пушкина, он чувствовал себя как бы принадлежащим к другой эпохе. Белинский проникновенно схватил соотношение между Пушкиным и Гоголем, назвав Гоголя художником «более в духе времени», то есть непосредственно обращенным к социальным проблемам современности. Но, сделав этот шаг, столь необходимый для русской литературы, Гоголь почувствовал, что он и уклоняется от Пушкина как высочайшей вершины не только в русской литературе, а и вообще в устремлениях русского духа. И это не могло не стать мучением для Гоголя. Затем — Толстой, который также всю жизнь мучился над вопросом о Пушкине. В начале своего пути он писал даже об известной устарелости Пушкина, а затем, в процессе работы над «Анной Карениной», признался, что Пушкин «как будто разрешил все мои сомнения».

Лишь только у одного Достоевского не появлялось никаких сомнений в Пушкине. Он дал самые пронзительные характеристики Пушкина, и одна из них, едва ли не самая пронзительная, сделана в разборе «Анны Карениной». Здесь сказано:

«Вся теперешняя плеяда наша работала лишь по его указаниям, нового после Пушкина ничего не сказала. Все зачатки ее были в нем, указаны им. Да к тому же она разработала лишь самую малую часть им указанного. Но зато то, что они сделали, разработано ими с таким богатством сил, с такою глубиною и отчетливостью, что Пушкин, конечно, признал бы их».

В судьбе Пушкина, следовательно, судьба всей русской литературы — и на все времена. Потому так незыблемы слова Аполлона Григорьева о том, что Пушкин — это «наше все».

Март 1981 — март 1985

