

# STUDIORUM SLAVICORUM MONUMENTA

Curat D. Bulanin



# STUDIORUM SLAVICORUM MONUMENTA

Tomus 16



PETROPOLIS

1998

*lib.pushkinskijdom.ru*

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(Пушкинский Дом)

С. А. Кибальник

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
ФИЛОСОФИЯ  
ПУШКИНА



С.-ПЕТЕРБУРГ

1998

*lib.pushkinskiydom.ru*

В книге раскрываются основные особенности пушкинского художественного мышления, анализируются центральные темы его творчества. Автор подходит к Пушкину как к глубокому художественному философу, читая творения которого «можно превосходным образом воспитать в себе человека» (В. Г. Белинский). Прслеживается глубокое своеобразие пушкинской эстетической позиции, не совпадающей ни с концепцией «чистой поэзии», ни с декабристскими взглядами на задачи искусства. В позднем творчестве обнаружен удивительный и неповторимый синтез ренессансно-гуманистических идей и народно-православных традиций, делающий Пушкина основоположником новой русской литературы.

Рецензенты — доктор филологических наук, профессор В. М. Маркович  
(Петербургский университет, филологический факультет),  
кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Ю. М. Прозоров  
(Институт русской литературы РАН)

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда  
согласно проекту № 97-04-16092*

ISBN 5-86007-103-5



9 785860 071032

© С. А. Кибальник, 1998  
© «Дмитрий Буланин», 1998

*lib.pushkinskijdom.ru*



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Заглавие настоящей книги требует некоторых пояснительных замечаний. Связано это с тем, что термин «художественная философия» только еще начинает входить в научный оборот.

Разумеется, художественная философия не имеет ничего общего с метафизикой. Она имеет не метафизический, а экзистенциальный характер, или, говоря попросту, содержит представленную в рамках художественного мышления систему воззрений писателя на жизнь. В этом плане художественная философия Пушкина является продолжением той линии литературного жизнеумудрия, с которой связаны имена Горация и Монтеня, Шекспира и Вольтера (в его «Философских повестях»), Вальтера Скотта и Гете. Это, собственно, не «философия» в том смысле, в каком это слово обыкновенно употребляется в настоящее время, а экзистенциальное «любомудрие», т. е. философия в исконном значении этого слова.

Художественная философия Пушкина имеет предметный характер. В основе ее лежит та внутренняя убежденность в тождестве подлинного познания с полноценным наблюдением, которую в более или менее эксплицитном виде выразил Гете: «Мое мышление не отделяется от предметов, элементы предметов созерцания входят в него и внутреннейшим образом проникаются им, так что само мое созерцание является мышлением, а мышление созерцанием»; «то, что называют идеей, всегда обнаруживается в явлении и выступает как закон всякого явления». И это, собственно, начало художественной философии в русской литературе, если иметь в виду непрременность для подлинной литературы многосторонности и амбивалентности интеллектуально-эмоционального содержания. В основе такого типа творчества лежит особое представление о жизни, согласно которому она не может быть определена или исчерпана той или другой конечной истиной и все конечные истины обнаруживают относительную справедливость до тех или иных пределов. При этом пушкинское художественное мышление отнюдь не вариант художественного релятивизма, поскольку разные «правды» оказываются в творчестве Пушкина не одинаково верны или неверны, а как бы взвешиваются на незримых весах, в процессе чего устанавливается цена той или иной «правды», границы, в которых она остается подлинной.

Наконец, художественная философия Пушкина в ее движении, изменчивости и в то же время определенной внутренней неизмен-

ности уловима только в пределах всего творчества поэта. Она проявляет себя главным образом через сквозные темы и мотивы. Только выявление в разных пушкинских произведениях, подчас относящихся к разным периодам его творчества, неких философско-эстетических констант позволяет судить об их значении для мировоззрения и мировосприятия Пушкина.

В свете всего сказанного выше особое значение приобретает анализ пушкинской топики, то есть сквозных тем и мотивов, обнаруживающих дорогие, заветные мысли поэта. Подобный анализ, весьма распространенный в классической филологии и особенно популярный в немецкой филологической традиции, к сожалению, довольно редко применяется в отечественном литературоведении. Среди огромного количества пушкиноведческих исследований можно найти немного работ подобного типа.<sup>1</sup> Между тем на особое значение для Пушкина категории художественной темы еще в 1925 году обратил внимание Б. В. Томашевский. «У Пушкина всякая мысль оценивается как художественная тема, — писал он, — с точки зрения ее эстетических возможностей».

Только анализ топики, конечно, не способен вскрыть все богатство и многогранность пушкинского художественного мышления. Однако для выявления «некоторой идейно-кристаллизующей силы», которую несет в себе «всякое поэтическое переживание», того «притягательного центра», вокруг которого неизбежно располагается известная комбинация идейного содержания»,<sup>2</sup> он вполне достаточен. Под художественной философией, таким образом, в настоящей книге понимается не все действительное богатство «формосодержания» писателя, а лишь одна его наиболее общая и идеологически нагруженная сторона.

При этом элементы формы также рассматриваются как конструирующие содержание: так, сюжетная коллизия «Графа Нулина» подводит нас к мысли о торжестве закономерности в человеческой жизни, однако жанровые черты «шутливой поэмы» с присущим ей духом непредсказуемости жизни придают и этой идее весьма относительный характер. Благодаря своеобразной борьбе формы и содержания поэма оказывается не только пародией на теорию «мелких причин великих последствий», но и несколько корректирует противоположную крайность французской романтической историографии (см. гл. IV).

Художественная философия Пушкина, как и любого другого писателя, не образует системы. Она представляет собой череду «мыслечувств», или «чувствомыслей», относящихся к значитель-

---

<sup>1</sup> См., например: *Слинина Э. В.* 1) Тема поэта в творческой эволюции Пушкина и в историко-литературном контексте // Творческая индивидуальность писателя и литературный процесс. Вологда, 1987. С. 3—16; 2) Тема судьбы в лирике А. С. Пушкина 20—30-х годов // Проблемы современного пушкиноведения. Л., 1986. С. 13—23; *Бочаров С. Г.* Поэтическое предание и поэтика Пушкина // Пушкин и литература народов Советского Союза. Ереван, 1975. С. 54—73. Разумеется, анализ пушкинской топики в той или иной мере представлен в целом ряде общих работ о Пушкине.

<sup>2</sup> *Франк С. Л.* Космическое чувство в поэзии Тютчева // Русская мысль. 1913. Ноябрь. С. 4—8.

ным в художественном мире этого писателя темам. В соответствии с этим и настоящая работа не преследует цели системного и исчерпывающего описания пушкинской художественной философии. Она содержит лишь ряд очерков-размышлений по поводу отдельных, важных для Пушкина предметов с установлением лишь самых необходимых связей между ними.

Размышления эти не претендуют на то, чтобы быть единственно верными. Избавиться вовсе от субъективного момента в гуманитарных науках до сих пор никому еще не удалось. Так что определенный разнобой в интерпретациях, тем более когда речь идет об интерпретациях, принадлежащих ученым разных времен и народов, неизбежен. Однако существует, по-видимому, некое допустимое поле разнобоя, предопределенного только амбивалентностью художественного смысла подлинного литературного творения, за пределами которого интерпретация становится субъективистской.

Единственной панацеей против такого разнобоя, позволяющей действительно если не строго, то достаточно определенно очертить семантическое поле пушкинского творчества, представляется полноценное и всестороннее использование его философско-эстетического контекста. Весьма актуально в этом плане предупреждение современного философа: «внимание наше приковано к текстам без контекстов, термин вытесняет живую атмосферу слова; мы, по сути дела, не вычитываем из текстов адекватный им смысл, а вчитываем в них собственные стандарты понимания».<sup>3</sup>

Полноценное постижение литературы невозможно без привлечения исчерпывающего не только литературного, но и эстетического, идеологического и философского контекстов. Разумеется, главная трудность заключается в определении ближайшего и непосредственного контекста творчества писателя. Однако применительно к пушкинскому творчеству подобная задача вполне разрешима, учитывая значительную эксплицитность его эстетических воззрений, литературных оценок и круга чтения.

Современные сравнительно-литературные исследования сосредоточены преимущественно на сравнительном изучении отдельных произведений, образов, метафор. Между тем решительно необходим сейчас также и тот идеологический и эстетический компаративизм, который наиболее ярко развивал в своих работах Б. Г. Реизов.<sup>4</sup> Как правило, в нынешних работах сравнительного характера берется только один контекстный план у одного или нескольких писателей, в то время как каждый писатель совмещает в своем художественном мире десятки планов и контекстов, ведущих к совершенно разным новым и древним литературным, и задача постижения его творчества требует одновременно и целостного их рассмотрения. Однако даже такое изучение контекста все же лучше, чем его недооценка, особенно досадная после того, как не раз было показано, что всякая декларируемая

<sup>3</sup> Свасьян К. Гете. М., 1989. С. 81.

<sup>4</sup> См., например: Реизов Б. Г. Пушкин, Тацит и «Борис Годунов» // Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 66—82.

имманентность анализа есть также использование контекста, но ограниченное и потому обыкновенно неполное, некорректное.

Художественное мышление вообще разворачивается как выявление недостаточности и односторонности современных писателю представлений о человеке, обществе и мире. Оно существует как художественное исследование эстетических возможностей тех или иных идей. Это вдвойне актуально для Пушкина, который как бы замыкает громадную традицию европейской гуманистической мысли и в то же время широкую литературно-эстетическую традицию.

Разумеется, для определения того, в какой мере и в каком направлении рецептируются Пушкиным различные философско-исторические и эстетические представления, в идеале необходим также и анализ собственно художественной стороны произведений. Однако поскольку в большинстве случаев нас будет интересовать лишь уточнение их идейного ядра, то вполне достаточным окажется рассмотрение основной коллизии и наиболее общих особенностей формы. В тех пределах, в которых возникнет необходимость обращения к другим уровням художественной структуры, мы будем опираться на существующие многочисленные исследования подобного рода.

В современной западной «рецептивной эстетике» существует понятие «оптика восприятия», которое составляют смысловые и социальные нормы эпохи, история становления вкуса и эстетического чувства как явлений культуры, рецептивная история данного произведения и т. п. На наш взгляд, целесообразно ввести также понятие «авторская оптика». Это тот философско-эстетический контекст, в котором, согласно имплицитно выраженному требованию самого текста, он должен рассматриваться.

В «партитуру» произведения, безусловно, входит не только сам текст, но и аналогичные указаниям изменения темпа и громкости исполнения, сопровождающим нотную запись, предписания рассматривать его в том или ином контексте, на фоне той или иной философско-исторической, общественно-политической, культурной или литературно-эстетической традиции. Только благодаря этой операции может быть точно определен «смысловой потенциал произведения». Обнаружение этого «смыслового потенциала» при восприятии текста последующими поколениями (так называемая «странствующая точка зрения» в «рецептивной эстетике») не выйдет за пределы, предписанные авторскими «инструкциями» лишь в том случае, если оно будет учитывать контекст произведения, позволяющий восстановить подлинный смысл тех слов и художественных идей, которые для представителя другой эпохи наполняются уже другим содержанием.

Речь идет не о восстановлении для понимания первоначальной направленности, той «значимости соотношенности», той «укорененности в своей почве, в своем окружении», будучи вырвано из которого произведение искусства, по Шлейермахеру, «теряет в своей значимости». Речь идет о необходимости учета своего рода «контекстовых инструкций», которые заложены в самом тексте и

которые сохраняют свое значение и при гегелевском «мыслящем опосредовании с современной жизнью».<sup>5</sup>

Эти «контекстовые инструкции» особенно актуальны для литературы, отчетливо опирающейся на предшествующую ей художественную и философско-эстетическую традицию, к каковой, безусловно, следует отнести Пушкина. Они помогают понять не «оказиональное, дополняющее значение произведения искусства», а как раз основной их смысл. Разумеется, духовный контакт читателей последующих поколений с произведением выявляет в «смысловом потенциале произведения» новые черты, актуализирует иные, оставшиеся ранее в тени возможности понимания. Однако для того чтобы остаться в пределах этого «смыслового потенциала», необходимо соблюсти все «контекстовые инструкции».

Так, например, для того чтобы правильно понять «Графа Нулина», необходимо иметь в виду хотя бы пародийность поэмы по отношению к популярной в XVII—XVIII веках теории «мелких причин великих последствий». В данном случае помимо самого текста к «контекстовой инструкции», безусловно, относится и пушкинская «Заметка о „Графе Нулине“», первоначально мыслившаяся, по весьма вероятному предположению одного из исследователей, как предисловие к поэме (см. подробнее в гл. IV).

В других случаях обращение к философско-эстетическому контексту произведения не обязательно для правильного читательского восприятия текста. Например, для верного понимания «Медного всадника», в принципе, не обязательно представлять себе, насколько интенсивно обсуждалась и как решалась в современной поэту историографии проблема противоречия между поступательным ходом истории и связанными с ним человеческими жертвами. Но анализ центральной коллизии поэмы в соотнесении с актуальной для Пушкина философско-исторической традицией<sup>6</sup> позволяет верифицировать нашу современную интерпретацию. Это своего рода лакмусовая бумажка, данная исследователю.

Одной из методологических основ данной работы является убеждение автора в необходимости построения новой, эмпирической теории литературы, то есть такой теории, которая не парит над ее предметом на высоте птичьего полета, с которой он видится искаженно, а имеет этот предмет в поле полноценного зрения. Такая теория, свободная от формализованной абстрактности традиционной теории литературы, и базируется на осмыслении и переживании разнообразных явлений культуры в их взаимных отношениях. Применительно к такой теории цитируемое далее высказывание Гете оказалось бы уже неверным: «Теории — это обычно результаты чрезмерной поспешности нетерпеливого рассудка, который охотно хотел бы избавиться от явлений и поэтому подсовывает на их место образы, понятия, часто даже одни слова».

<sup>5</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Опыт философской герменевтики. М., 1988. С. 220.

<sup>6</sup> Подробнее см. в гл. V.

Основанное на духовном сопереживании постижение литературы неизбежно оказывается связано с личностью интерпретатора, несет на себе следы его мировосприятия. Из этого критического, например, для «новой критики» момента отнюдь не следует, на наш взгляд, неизбежный релятивизм. Характер звучания, разумеется, зависит не только от передающей станции, но и от приемника. Не следует же из этого, будто бы не может быть приемника, вернее других воспроизводящих передаваемое. Так и в гуманитарных науках неизбежна субъективность отнюдь не исключает возможности большего или меньшего приближения к объекту. Все дело в духовных способностях личности, в ее умении сопереживать и наличии духовного опыта, необходимого для такого сопереживания, а также в свободе от многочисленных «внутренних врагов»: воображения, нетерпения, поспешности, самодовольства, косности, формализма мысли, предвзятого мнения, лени, легкомыслия, непостоянства, и как бы вся эта толпа с ее свитой не называлась» (Гете).

Однако подобные особенности познания в гуманитарных науках делают решительно невозможной сиюминутную интеллектуальную верификацию, ибо «каждый слышит только то, что он понимает» (Гете). Истинным в области интерпретации литературного произведения и характеристики художественного мира писателя оказывается то, что с течением времени становится истинным для большей части исследователей. Перед человечеством постепенно спадают — по крайней мере, приятно так думать — некоторые покровы, и происходит это за счет постепенного освобождения все большего числа людей от тех самых «внутренних врагов», которое облегчает благодетельный пример первопроходцев. Однако для современников существуют только «свои собственные» истины. Какая из них была болезненным уклонением, а какая — внезапным прорывом к произведению и писателю в их сущности, открывается только в будущем.

За ценные замечания благодарю моих коллег по Отделу пушкиноведения Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук.

# Глава I

## ПУШКИН

### В РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ КРИТИКЕ

Заявленная в заглавии тема необыкновенно широка и многоаспектна. Пытаться раскрыть ее полностью в рамках одной, хотя бы даже и развернутой, главы было бы трудом, заранее обреченным на неудачу. Целесообразно поэтому сосредоточиться здесь на одной центральной проблеме, настойчивое обращение к которой выгодно отличало русскую философскую критику от академического пушкиноведения. Это проблема художественного мышления Пушкина, его художественной философии.

Вопрос о гносеологической функции литературного искусства, об интеллектуальном начале в художественной литературе, о словесности как особом способе внерационального мышления — один из центральных вопросов современной эстетики. Восходит он к именам В. фон Гумбольдта и А. А. Потебни и имеет уже продолжительную историю обсуждения. И тем не менее здесь еще остается много неясного. В первую очередь это связано с чрезмерной отвлеченностью теоретической эстетики и в то же время с излишним эмпиризмом традиционной истории литературы. Сказывается и недооценка мыслительной основы литературы, к сожалению, нередкая в современной эстетике.<sup>1</sup>

Целесообразно в связи с этим обратиться к тому, как эта проблема решалась на конкретном материале, и лучший материал для такого рассмотрения — критическая пушкиниана. Во-первых, осмысление творчества именно Пушкина в русской культуре проходило особенно интенсивно. Во-вторых, пристальное внимание Пушкину уделяла русская философская критика конца XIX—начала XX века, имеющая особые заслуги в осмыслении этой проблемы. Наконец, в третьих, пушкинское наследие — вообще один из самых подхо-

<sup>1</sup> См., напр.: *Выготский Л. С. Психология искусства*. М., 1987. С. 28—49; *Ингарден Р. Исследования по эстетике*. М., 1962. С. 112; *Чудаков А. П. А. А. Потебня // Академические школы в русском литературоведении*. М., 1976. С. 351—352. Несколько одностороннее истолкование в последней работе идей А. А. Потебни вызвало справедливые возражения О. П. Преснякова (см.: *Пресняков О. П. А. А. Потебня и русское литературоведение конца XIX—начала XX века*. Саратов, 1978. С. 170 и др.).

дящих материалов для анализа с точки зрения соотношения литературы и мысли, поскольку мысль имеет у Пушкина чисто художественную природу и почти лишена той явно рациональной основы, которую мы хорошо чувствуем, например, в романах Достоевского или лирике Баратынского. Подобный историографический экскурс поможет выявить те объективные достижения субъективно-художественной и философско-эстетической критики, мимо которых до сих пор часто проходит современная наука. В то же время он может стать шагом на пути возвращения современного пушкиноведения к новому осмыслению общих проблем философской эстетики, от которых оно в значительной своей части оторвалось.

## 1. От М. Н. Каткова к Ф. М. Достоевскому и Д. С. Мережковскому

Как известно, в прижизненной критике — особенно в критике «любомудров» — именно слабость мыслительного начала более всего ставилась в вину пушкинскому творчеству. Уже не раз показано, что, по существу, это было требование заданности художественной мысли. И в высшей степени символично, что признание ошибочности критической оценки Пушкина «любомудрами» сразу же после смерти поэта прозвучало из уст близкого к ним — и единственного из этого круга, кому удалось по-своему успешно решить задачу создания «поэзии мысли» — Баратынского: «Все последние пьесы его (Пушкина. — С. К.) отличаются... силою и глубиною».<sup>2</sup>

То, что эти «сила и глубина» — именно «сила и глубина» мысли, было по-настоящему признано только М. Н. Катковым и Д. С. Мережковским. Особая, новаторская и чисто художественная природа пушкинского творческого мышления для многих и многих критиков становилась неодолимым препятствием. Показательный пример в этом плане — В. Г. Белинский, у которого категории мысли, неразрывно связанной с сугубо публицистической рациональностью, противопоставлено понятие «пафоса»: «...поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это — живая страсть, это — *пафос* <...> пафос всегда есть страсть, возжигаемая в душе человека *идеєю* и всегда стремящаяся к идее, следовательно, страсть чисто духовная, нравственная, небесная. Пафос простое умственное постижение идеи превращает в любовь к идее, полную энергии и страстного стремления».

Каков же в таком случае, по Белинскому, «пафос» поэзии Пушкина? «Пушкин, — читаем мы в заключении последней статьи из цикла „Сочинения Александра Пушкина“, — был по преимуществу поэт, художник и больше ничем не мог быть по своей натуре. Он дал нам поэзию, как искусство, как художество».<sup>3</sup> Неудивительно, что при таком общем взгляде критик прошел мимо полного смысла

<sup>2</sup> Баратынский Е. А. Письмо к А. Л. Баратынской от зимы 1840 г. // Баратынский Е. А. Стихотворения; Поэмы; Проза; Письма. М., 1951. С. 529.

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1955. Т. 7. С. 312, 579.



многих крупных произведений Пушкина, восприняв их лишь как «картины» и «энциклопедии», пусть даже яркие и неповторимые.

Другие высказывания Белинского проясняют смысл его концепции Пушкина как «художника по преимуществу». Она заключается в идеях красоты и объективности, противопоставленных самим критиком мышлению и определенности художественного содержания: «Если поэзия, взятая только как искусство, даже вне ее философского или нравственного значения, улучшает душу человека, то лучшее доказательство этому может представить собою поэзия Пушкина. — Это только лицевая сторона поэзии Пушкина: взгляните на нее с другой стороны, — и вас поразит ее объективность <...> отсутствие одного преобладающего убеждения, а иногда даже устарелость во мнениях и странные предрассудки. Таков необходимо должен быть (особенно в наше время) всякий художник, который *только* художник (т. е. вместе с тем не мыслитель, не глашатай какой-нибудь могучей думы времени)... он все любит и ни к чему не прилепляется; ничего не ненавидит, ничего не отрицает» (курсив мой. — С. К.).<sup>4</sup>

При всех частных расхождениях между собой этот взгляд Белинского, по существу, унаследовали представители как демократической, так и «эстетической» критики. Так, например, Н. Г. Чернышевский полагал Пушкина поэтом, в произведениях которого «художественность составляет не одну оболочку, а зерно и оболочку вместе».<sup>5</sup> Близка к этой и позиция А. В. Дружинина, полагавшего, что у таких поэтов, как Пушкин, «искусство служит и должно служить само по себе целью» и что «свой вечный якорь» он видит «в одних идеях вечной красоты, добра и правды».<sup>6</sup>

Правда, например, П. В. Анненков, «провозгласив Пушкина — в соответствии с идеями „эстетической“ критики 50-х годов — сторонником теории „бессознательного“ „чистого искусства“, искавшим в мире поэзии эстетического „примирения“ противоречий жизни, <...> на деле в анализе жизни и творчества поэта вступил в глубочайшее явное и очевидное противоречие с этим тезисом».<sup>7</sup> И пусть цель его биографии — «уловить мысль Пушкина» осталась в значительной степени декларацией, все же это было уже существенное приближение к установлению подлинных взаимопроникновений и соотношений между «эстетическим» и духовно значимым у Пушкина.

Свой взгляд на эту проблему Анненков попытался сформулировать в специальной статье «О мысли в произведениях изящной словесности» (1855). С одной стороны, он как будто бы лишь настаивает на специфической художественной природе мысли в литературе: «мысль и оболочка ее в области искусства, то есть характеры, образ и события, слиты у автора и представляют одно целое,

<sup>4</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 579.

<sup>5</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. М., 1949. Т. 2. С. 473.

<sup>6</sup> Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 200.

<sup>7</sup> Фридендер Г. М. Первая биография Пушкина // Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 17.

действующее сильно и благотельно на читателя». С другой — он усматривает гносеологическое значение художественной прозы лишь в открытии психологических типов, в обрисовке характеров и отказывается видеть какие-либо более общие мысли в том, как эти характеры действуют в заданных обстоятельствах: «Развитие психологических сторон лица или многих лиц составляет основную идею всякого повествования, которое почерпает жизнь и силу в наблюдении душевных оттенков, тонких характерных отличий, игры бесчисленных волнений человеческого нравственного существа в соприкосновении его с другими людьми. Никакой другой „мысли“ не может дать повествование и не обязано к тому, будь сказано не во гнев фантастическим искателям мыслей».<sup>8</sup>

Не много нового внесла в интересующую нас проблему и «органическая критика» Аполлона Григорьева. Засчита в искусстве «мысли сердечной» по сравнению с «мыслью головной», борьба «и против понимания искусства как бездумного творчества <...>, и против рационалистического конструирования по заранее заданной схеме»<sup>9</sup> означают лишь признание критиком важности мыслительного начала в литературе и подчеркивание специфики его проявления в ней. Григорьев даже был «склонен преувеличивать значение интуитивного, бессознательного начала в творческом процессе».<sup>10</sup> «Я верю с Шеллингом, — писал критик, — что бессознательность придает произведениям творчества их неисследимую глубину».<sup>11</sup>

Впервые взгляд на Пушкина как на глубокого художественного философа открыто был заявлен М. Н. Катковым. Поэзию Катков вообще определяет как «познающую мысль, направленную на все то, что неподвластно отвлеченному мышлению», и следующим образом конкретизирует эту исключительную область поэзии: «Это бесконечное разнообразие жизни, эта неисчислимая полнота существования, этот мир души человеческой, незримый, но столь же действительный и столь же неистощимый в своих явлениях, как и видимый мир, этот мир человеческих отношений и сил, которые непосредственно действуют в них и управляют ими» (статья «Пушкин» — 1856).

В дальнейшем он особо отмечает познавательную способность искусства определять и тем самым делать актом сознания особые психологические состояния человека: «Творчеством поэта тяжкая тайна сердца возводится в свободную сферу созерцания», *«художественное творчество есть <...> деятельность мысли, которая вносит жизнь в человеческое сознание и сознание в самые потаенные изгибы жизни».*

<sup>8</sup> Цит. по кн.: Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982. С. 343, 336.

<sup>9</sup> Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев — литературный критик // Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 16.

<sup>10</sup> Гуральник А. А. Русская литературная критика 50—60-х гг. и наука о литературе // Академические школы в русском литературоведении. С. 462.

<sup>11</sup> Григорьев А. А. Соч. М., 1915. Вып. 2. С. 65.

Говоря о специфике художественного мышления, Катков отчасти даже предвосхищает будущие открытия Потебни: «Мысль художника остается <...> на рубеже между отвлеченною общностью и живым явлением. Факт, событие не исчезает для него в общем законе. Он повествует, изображает, выводит живые лица на сцену. Хотя художественная мысль также обобщает явления, также соединяется с отвлечением, однако художественное обобщение не разрушает индивидуальности явления, оно только возводит его в тип». В связи с этим решается и вопрос об особом, непреднамеренном нравственно-воспитательном значении искусства в духе кантовской «целесообразности без цели»: *«Искусство, как и наука, действует прежде всего раскрытием предмета в его истине и потом уже предоставляет самой истине действовать на убеждения и волю»*.<sup>12</sup>

Опыт именно художественно-философской интерпретации представляла собой знаменитая «пушкинская речь» Ф. М. Достоевского. При всем ее субъективизме даже идейные противники писателя признавали, что «никому, быть может, не удавалось проникнуть так глубоко в суть пушкинской поэзии».<sup>13</sup> Действительно, если Достоевский, например, придал почвеннический смысл художественной философии Пушкина в «Цыганах» и «Евгении Онегине», то саму эту единую художественную философию в разных произведениях Пушкина он ощутил и выделил совершенно правильно.

Противопоставление Татьяны как более природного, органического типа «лишнему человеку», или, по терминологии Достоевского, «русскому скитальцу», «гордому человеку», разумеется, не имеет у Пушкина характера противоположения народной нравственности — «отвлеченности» и «мечтательности» «нашего верхнего, над народом стоящего общества». Однако само по себе противопоставление простых натур натурам исключительным подмечено верно, и то, что, принадлежа скорее ко вторым, поэт сам больше симпатизирует первым, также несомненно. Если Катков только провозгласил Пушкина поэтом-мыслителем, то Достоевский, по верному замечанию Д. С. Мережковского, был первым, кто сделал попытку «найти в поэзии Пушкина стройное мирозерцание, великую мысль».<sup>14</sup>

Вторая такая попытка была предпринята самим Мережковским и была прямо направлена против традиционного представления о поэте как «художнике по преимуществу»: «Пушкин — великий мыслитель, мудрец, — с этим, кажется, согласились бы немногие даже из самых пламенных и суеверных его поклонников. <...> Эту сторону вежливо обходили, как бы чувствуя, что благоразумнее не говорить о ней, что так выгодно для самого Пушкина. Его не сравнивают ни со Львом Толстым, ни с Достоевским: ведь те —

<sup>12</sup> М. Н. Катков о Пушкине. М., 1900. С. 60, 29—30, 48, 32—33, 49.

<sup>13</sup> Высказывание А. Д. Градовского. Цит. по: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1984. Т. 26. С. 477.

<sup>14</sup> *Мережковский Д. С.* Пушкин. 3-е изд. / Сост. П. Перцов. СПб., 1906. С. 5.

пророки, учителя или хотят быть учителями, а Пушкин — только поэт, только художник. В глубине почти всех русских суждений о Пушкине, даже самых благоговейных, лежит заранее составленное и только из уважения к великому поэту не высказываемое убеждение в некотором легкомыслии и легковесности пушкинской поэзии, побеждающей отнюдь не силою мысли, а прелестью формы».

Через подробный, внимательный анализ важнейших пушкинских творений Мережковский прослеживает пронизывающую их единую художественную философию. Отчетливо опираясь в этом на Достоевского, он осмысляет те же самые элементы пушкинского художественного мира в собственных философско-эстетических категориях. За коллизиями конкретных произведений Пушкина он видит универсальные для поэта коллизии, за важнейшими пушкинскими темами усматривает своего рода метатемы. Так, отмеченное Достоевским противопоставление Татьяны и Онегина, Алеко и Земфиры Мережковский распространяет на поэмы «Тазит», «Медный всадник» и рассматривает как проявление вечного противостояния и борьбы «языческого» (богоборческого, индивидуалистического, героического) и «христианского» (богопокорного, народного, жертвенного) начал, выступающих как контраст «природы» и «цивилизации», «России» и «Запада», «маленького человека» и «государства».<sup>15</sup>

Мережковскому в этом одном из ранних его этюдов о русской литературе в самом деле удалось если не разгадать великую «тайну», которую Пушкин, по словам Достоевского, «унес с собою в гроб», то, по крайней мере, нащупать и развязать некоторые важные узлы на пути к ней. Чего стоят хотя бы его блестящий анализ руссоистской темы в «Цыганах» и «Тазите», тонкие соображения о характере религиозности позднего Пушкина, о том, что «душа поэта, как море, любит смиренных детей природы, ненавидит самодовольных, мечтающих укротить ее дику стихию».

В то же время было бы напрасным трудом пытаться отрицать в интерпретации Мережковским Пушкина значительный элемент художественного субъективизма. Противопоставляя свою критику не только научной, но и «объективной художественной», то есть как бы вневременной критике, Мережковский свою собственную критику называл «субъективной, психологической, неисчерпаемой, беспредельной по существу своему».

Такая критика, по мысли писателя, преследует цель «прежде всего <...> показать за книгой живую душу писателя — своеобразную, единственную, никогда более не повторяющуюся форму бытия; затем изобразить действие этой души — иногда отделенной от нас веками и народами, но более близкой, чем те, среди кого мы живем,— на ум, волю, сердце, на всю внутреннюю жизнь критика, как представителя известного поколения».<sup>16</sup> Происходящий при этом «психологический опыт» Мережковский уподоблял

<sup>15</sup> См.: Митч З. Г. У истоков «символистского Пушкина» // Пушкинские чтения в Тарту. Таллинн, 1987. С. 7.

<sup>16</sup> Мережковский Д. Вечные спутники. СПб., 1897. С. 1.

«тому эксперименту в научных лабораториях, когда исследуется химическая реакция одного тела на другое».<sup>17</sup>

Однако, может быть, более правомочным было бы сравнение субъективной критики с музыкальным камертоном, струна которого начинает звучать в ответ на звук той же высоты. Разница только в том, что, отзываясь на близкие ему мотивы Пушкина, Мережковский не ослабляет, а, наоборот, усиливает их. Так, для того чтобы воспринять то верное в художественной философии Пушкина, что удалось уловить и сформулировать Мережковскому, необходимо делать поправку на крайний антидемократизм и эстетизм критика. Но необходимо признать и то, что в определенной мере эти черты — в смысле культа независимости искусства и общественно-политических надежд на историческую и культурную роль русского дворянства — были присущи самому Пушкину. Вот за счет чего, может быть, не менее, чем Д. И. Писарев, тенденциозный Мережковский оказывается в гораздо большей степени конгениален Пушкину.

## 2. Вл. С. Соловьев и М. О. Меньшиков, В. В. Розанов и М. О. Гершензон

В отличие от Мережковского, Вл. С. Соловьев был убежден в том, что «искусство вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста». Тем самым гносеологическая сторона искусства суживалась философом, сводилась им к прямой объективизации «тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой».<sup>18</sup> При этом Соловьев недооценивал эвристический момент в искусстве, где в ходе воплощения уже данных философией и публицистикой идей происходит их проверка и устанавливается степень значимости той или иной идеи, правильное их соотношение.

Вот почему и «действительная разноцветность пушкинской поэзии», в которой «внешний, поверхностный взгляд видит <...> бессодержательность, бездейность, бесхарактерность», не казалось философу загадочной. По Соловьеву, «искать в поэзии непременно какого-то особенного, постороннего ей содержания — значит не признавать за нею ее собственного». Собственное же содержание и польза поэзии заключаются лишь в служении «делу истины и добра на земле, — но только по-своему, только своею красотой и ничем другим». «Красота же, — поясняет Соловьев, — уже сама по себе находится в должном соотношении с истиной и добром, как их ошугительное проявление».

Не выходя в двух своих статьях о Пушкине («Судьба Пушкина» — 1897 и «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» — 1899) за пределы лирики, критик мог сравнительно легко недо-

<sup>17</sup> Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 25.

<sup>18</sup> Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Соловьев В. С. Собр. соч. СПб., 1912. Т. 6. С. 90, 84.

оценивать идейно-тематический план пушкинских произведений. И тем не менее, анализируя стихотворения, посвященные теме поэта и поэзии, философ, естественно, сталкивался с этой их стороной и вразрез с собственной теорией высказал отдельные весьма ценные наблюдения о том художественном развитии, которое получили в лирике Пушкина его эстетические представления. Таковы, например, его соображения о соотношении стихотворения «Пророк» с другими стихотворениями Пушкина на тему поэта и поэзии, таков его тонкий и верный анализ стихотворения «Поэт и толпа». К сожалению, все эти открытия до сего времени так и не включены в полную мере в научный оборот.

И все же в целом Соловьев разделял традиционный взгляд на Пушкина как на «поэта по преимуществу», причем полагал его «более беспримесным, — чем все прочие, — выразителем чистой поэзии»: «он ничего обще-значительного не мог от себя заранее внести в поэзию, которая и оставалась у него чистою поэзией, получившею свое содержание не извне, а из себя самой». Таким образом, справедливо констатируя свободу пушкинской поэзии от всякой предвзятой тенденции, Соловьев в то же время несколько недооценивал значение ее содержания. Правда, он оговаривается в финале статьи: «Чтобы ближе узнать это содержание, всего лучше последовательно пройти через весь ряд пушкинских творений».

Однако симптоматична и другая его декларация: «Ни в чем, кроме красоты, настоящая поэзия не нуждается: в красоте — ее смысл и ее польза».<sup>19</sup> Очевидно, значение художественного содержания пушкинской поэзии, разумеется, чуждого какой-либо определенной тенденции и тем не менее весьма существенного, Соловьевым все же преуменьшается.

Близкий соловьевскому взгляду на вопрос о специфике проявления мысли в литературе еще до Соловьева — правда, не по поводу Пушкина, а по поводу Я. П. Полонского — высказал М. О. Меньшиков. В статье «Две правды» (1893) специфика художественной мысли, по сравнению с философской, определена им как «зрительная» в противоположность «слуховой»: «Мне кажется даже, что ум художника несколько другой природы, нежели ум мыслителя, что идеи художника вытекают из созерцания внешней истины вещей, тогда как у философа они складываются изнутри — из созерцания внутренних отношений мира. По учению новой психологии, люди вообще думают не одинаковым способом: одни — в зрительных представлениях, другие — в слуховых, одни помнят вещи как картины, другие — как их названия. Мне кажется, первый разряд людей обладает по преимуществу художественной натурой, тогда как второй — идейною».

При этом в соответствии с общей идеей этой статьи о консерватизме всякого искусства критик, очевидно, несколько преуменьшает гносеологическое значение искусства, отводя ему, как и Вл. Соловьев, отчасти служебную, иллюстративную роль: «Их (поэтов. — С. К.) пророчество не в том, чтобы открывать отвлече-

<sup>19</sup> Соловьев В. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьев В. С. Собр. соч. Т. 9. С. 296, 297, 347, 299.

ченные истины в природе или обществе, а в том, чтобы уже действующим идеям давать полную развития, служить сложившейся культуре раскрытием ее тончайших свойств и тончайших возможностей. Пусть основной мотив здания жизни дадут великие вероучители или философы,— роль поэтов разработать этот мотив и отыскать ему прекраснейшее выражение».<sup>20</sup>

Эти положения критика были «применены» к Пушкину в другой его статье — «Клевета обожания» (1899). «Если стихи его (Пушкина. — С. К.), — пишет здесь критик, — подбирать как документы, то с одинаковым правом вы можете утверждать, что Пушкин был и истинный христианин и грубый язычник, и народолюбец и противник народа, и человек целомудренный, и циничный грешник, и враг насилия и сторонник его. В разный возраст, в разные моменты того же возраста, смотря по преобладанию той или другой из стихий, его составляющих, он выказывал совершенно различные взгляды, которые с своей, относительной точки зрения одинаково верны, и с абсолютной — одинаково ошибочны. Когда Пушкин утверждал, что народ подл, то *относительно* он был столько же прав, как тогда, когда утверждал, что народ благороден. Народ одновременно и подл, и благороден, смотря по тому, какие струны души его приведены в действие. Но Пушкин был бы абсолютно не прав, утверждая что-нибудь одно из двух; но он этого и не делал».<sup>21</sup>

Утверждая неоднозначность пушкинской художественной мысли, Меньшиков, таким образом, развивал григорьевскую идею о том, что «в великой натуре Пушкина, ничего не исключающей: ни тревожно-романтического начала, ни юмора здравого рассудка, ни страстности, ни северной рефлексии,— в натуре, на все отозвавшейся, но отозвавшейся в меру русской души,— заключается оправдание и примирение для всех наших теперешних, по-видимому, столь враждебно раздвоившихся сочувствий».<sup>22</sup>

В то же время критик вплотную подходит к розановской идее о «все-божничестве» Пушкина, фактически граничащем с аморфностью или даже с полным отсутствием какой-либо определенной художественной философии поэта. И показательно, что, отстаивая этот взгляд в полемике с действительно страдавшим «отсутствием чувства меры» Мережковским, Меньшиков проявляет определенную эстетическую глухоту при истолковании пушкинского стихотворения «Поэт и толпа»: в отличие от Вл. Соловьева, он не чувствует полемической и иронической интонации поэта в «раскайании черни, мольбе употребить небесный дар поэзии на благо людям».<sup>23</sup>

Григорьевско-меньшиковская линия была развита затем В. В. Розановым в статье «О Пушкинской Академии» (1899): «Монотонность совершенно исключена из его гения; выразимся в терминах, особенно понятных: ему чужда монотонность, и, может быть, чужд в идейном смысле, в поэтическом смысле — монотеизм. Он — все-божник, т. е. идеал его дрожал на каждом листочке

<sup>20</sup> Книжки недели. 1893. Май. С. 225, 226.

<sup>21</sup> Там же. 1899. Октябрь. С. 185, 186.

<sup>22</sup> Григорьев А. А. Искусство и нравственность. С. 79.

<sup>23</sup> Книжки недели. 1899. Октябрь. С. 181, 190.

Божьего творения; в каждом лице человеческом, поискав, он мог или, по крайней мере, готов был его найти. Вся его жизнь и была таким-то собиранием этих идеалов — прогулкой в Саду Божиим, где он указывал человечеству: „А вот еще что можно любить!“ <...> „или — вот это!“ „Но оглянитесь, разве *то* — хуже?!“ Никто не оспорит, что в этом его суть. Чувства гневливости почти отсутствуют в нем».

Так, доводя до последней черты действительную особенность художественной философии Пушкина, Розанов изображает поэта безмятежным певцом красоты, которому чуждо всякое отрицание и осуждение, а следовательно, и не имеющим что конкретно сказать миру. Пушкин превращается под пером критика в услужливого поставщика, обслуживателя любых потребностей читателя: «На каждую вашу нужду, и в каждый миг, когда вы захотели бы сорвать цветок и закрепить им память дорогого мгновения, заложить ее в дорогую страницу книги своей жизни — он подает вам цветок-стихотворение».

Правда, здесь же Розанов оговаривается: «И это не только относительно беспечальных мгновений, но и самых печальных, леденящих душу». Но существует ли какая-то связь между пушкинским приятием и отрицанием? Не складывается ли из них нечто целостное или это просто бесконечная дурная феноменология? Однако в изображении Розанова она и в самом деле отчасти дурная. Критик превратно понял пушкинское «Эхо»: ведь «на всякий звук» вовсе не означает «безразлично на какой звук» и «неважно, какой это звук».

Пушкинское «все-божничество» Розанов оправдывает своеобразным импрессионизмом, зараженностью художника: «Откуда это богатство? Что это за особый строй души? Критика русская давно (еще с Белинского) его определила термином — „художественность“. Художник есть тот, кто, может быть, и заражает, но ранее — сам заражается...» Такое понимание Пушкина приводит Розанова опять-таки к недооценке гносеологического значения пушкинской поэзии: «Не только было бы напрасно искать у него одного господствующего тона, но совершенно очевидно, что этого тона и не было; что он пришел на землю не чтобы принести, но чтобы полюбить: полюбить эту прекрасную землю и, ничем исключительно новым не утолщив ее богатств, — скорее вознести ее к небу, и уж если обогатить, то самое небо — земными предметами, земным содержанием, земными тонами».

Показательно, что в следующей статье — «Заметка о Пушкине» (1899) Розанов вполне закономерно приходит к довольно скептической оценке Пушкина, по сравнению с Достоевским, Толстым и Гоголем: «...есть множество тем у нашего времени, на которые он и зная даже об них, не мог бы *никак* отозваться; есть много более у нас, которым он уже не сможет дать утешения; он слеп, как старец Гомер, — для множества случаев».

Приведенная выше характеристика Пушкина как «все-божника» в большей степени, по-видимому, является автохарактеристикой, нежели действительно характеризует Пушкина. Проти-



воречивые, часто взаимоисключающие друг друга утверждения Розанова, всегда заостренные, доведенные до *pes plus ultra*, сродни «точкам зрения» различных персонажей в «полифоническом» романе, в котором каждая из них не выражает позиции автора, но несет в себе собственную правду. «На предмет надо иметь именно 1000 точек зрения, — полагал Розанов. — Это „координаты действительности“, и действительность только через 1000 и улавливается».<sup>24</sup>

Противоречивость Розанова была вполне сознательной и выражала своего рода художественный «импрессионизм» критика. Переменчивость в суждениях, «муарчатость»<sup>25</sup> Розанова шла не от мнимой «органической безнравственности»<sup>26</sup> его натуры, а скорее от убежденного розановского антидоктринерства. Розанов все время искал истину, и если в новый момент жизни она казалась ему другой и даже совершенно другой, он не стеснялся в этом признаться.

Это проявилось и в его подходе к Пушкину. Так, в статье 1912 года «Возврат к Пушкину» он утверждал прямо противоположное, по сравнению с «Заметкой о Пушкине»: «Пушкин несколько не состарился; и когда и Достоевский, и Толстой уже несколько устарели, устарели по самой нервозности своей, по идеям, по взглядам некоторым, — Пушкин ни в чем не устарел. И поглядите: лет через двадцать он будет *моложе и современнее* и Толстого и Достоевского». Быть может, это результат определенной эволюции Розанова в оценке творчества Пушкина? Но относительно противоположное высказывание по отношению к «Заметке о Пушкине» мы находим и в другой статье Розанова «О Пушкинской Академии», написанной, как и «Заметка о Пушкине», в 1899 году: «Пушкин может быть таким же духовным родителем для России, как для Греции был — до самого ее конца — Гомер».

Итак, пушкинская широта мировосприятия, связанная с чисто художественным ощущением неисчерпаемости жизни во всех ее конечных интерпретациях, доведена у Розанова до полной аморфности художественного мира. За всесторонностью пушкинской феноменологии критик не увидел определенного единства диалектической художественной мысли Пушкина. Звук, идущий от пушкинского камертона, так сильно отозвался в душе Розанова, что приобрел иное качество. Отсутствие цельности в собственном мировосприятии критика оказалось спроецировано на пушкинское художественное сознание.

Судя по всему, взгляд на Пушкина как на глубокого художественного философа с позиций философской критики все-таки был неизбежным. Только этим можно объяснить, что в дальней-

<sup>24</sup> Цит. по: *Розанов В. В.* Русский Нил. Вступит. ст. В. Сукача // Новый мир. 1989. № 7. С. 192. Статьи Розанова о Пушкине цит. по изд.: *Розанов В. В.* Мысли о литературе. М., 1989. С. 232—233, 234, 235, 246, 329, 234.

<sup>25</sup> Выражение самого Розанова. См.: *Поварцов С.* Траектория падения (О литературно-эстетических концепциях Д. Мережковского) // Вопросы литературы. 1986. № 11. С. 182.

<sup>26</sup> *Струве П.* Большой писатель с органическим пороком // Русская мысль. 1910. Ноябрь. С. 145.

шем его развивал такой непохожий на Мережковского критик, как М. О. Гершензон. Тем более что, если верить самому Гершензону, то до написания своей знаменитой статьи «Мудрость Пушкина» (1917) эссе Мережковского «Пушкин» он не читал. Будучи обвинен в плагиате из Мережковского и объявив о своем прежнем незнании этой работы, Гершензон писал: «Прочитав ее теперь, я в полной мере признаю за нею первенство относительно многих существенных соображений о поэзии Пушкина, изложенных в моей статье, и радуюсь этим совпадениям».<sup>27</sup>

Пушкиниана Гершензона, однако, имеет даже не субъективно художественный, как у Мережковского, а уже чисто субъективистский характер. В отличие от последнего, Гершензон не преувеличивает действительные интенции пушкинской художественной мысли, а приписывает Пушкину вовсе ему не свойственные. Разумеется, объявляя поэта отрицателем «эволюции, прогресса, нравственного совершенствования», ненавистником «просвещения и науки», Гершензон стилизует Пушкина под символиста и декадента. Диалектическая природа пушкинского художественного мышления, амбивалентность его образного строя критиком игнорируется. Характерно и то, что Гершензон совершенно не учитывает эволюции пушкинского мировосприятия, и не случайно его прочтение поэта основано преимущественно на раннем, байроническом творчестве, Пушкин же 1830-х годов объявлен духовным мертвецом.

Однако и при таких волюнтаристских приемах правильное исходное устремление не теряет своей ценности. Независимо от Мережковского Гершензон также приходит к мысли о том, что сформулировать «имманентную философию Пушкина» можно только посредством уловления общих мотивов во всем его творчестве. Правда, специфику проявления, художественный характер этой философии критик опять-таки недооценивает. Ведь, как справедливо отмечал, критикуя подход Гершензона, Б. В. Томашевский, «у Пушкина всякая мысль оценивается как художественная тема, с точки зрения ее эстетических возможностей».<sup>28</sup>

Обрекает критика на неудачу и его стремление свести все богатство пушкинской художественной мысли к диалектике «полноты» и «ущербности». К тому же Гершензон не только чрезмерно заостряет действительные пушкинские мотивы, но и вновь опирается главным образом на раннеромантическую поэзию Пушкина. Это происходит, например, когда он пишет: «...всякое состояние полноты, будь то даже полнота бессмысленная или сатанинская, лучше ущербного, т. е. разумного существования».

Вполне логичен при таком субъективистском истолковании весьма неудовлетворительный ответ Гершензона на собственный вопрос: «Какое же особенное и ценное знание он сообщил нам?» — «...в его поэзии заключено одно из важнейших открытий, какими мы обязаны поэтам; именно, он в пламенном духе своем узнал о духовной стихии, что она — огненной природы». Реминисцируя

<sup>27</sup> Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 49.

<sup>28</sup> Томашевский Б. В. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. С. 106.

розановскую «Заметку о Пушкине», Гершензон в своей «Мудрости Пушкина» делает такие выводы, которые вступают в противоречие с заглавием его статьи: «Он действительно был и пьян, и болен, пьян изначально пламенностью своего духа и болен сознанием его постепенного угасания». Утверждая под впечатлением от бурных революционных событий 1917 года, что «личности Пушкин не знает и не видит ее самозаконной воли», критик приходит к тому же, что и Розанов, выводу: «Пушкина непременно надо знать, но по Пушкину нельзя жить».<sup>29</sup>

И все же еще большее сожаление, чем произвольность многих гершензоновских утверждений, вызывает принципиальная глухота традиционного пушкиноведения к пусть неосуществленному, но верному методологическому посылу. В высшей степени показательно, что, отвергнув гершензоновскую «термодинамическую психологию»,<sup>30</sup> Н. В. Измайлов, например, противопоставляет ей чисто импрессионистический тезис о неисчерпаемости художественного мира писателя, равнозначный отказу от пусть огрубленного, но все же осознания особенностей духовного строя его творчества и обрекает исследователя на роль бездумного фактографа: «Пушкин — поэт и литератор — вне его («стройного здания» Гершензона. — С. К.), и, очевидно, никакой системе, ни подобной, ни противоположной системе Гершензона, не удастся обнять его: Пушкин жив и понятен нам, как поэт и художник; он перестает жить, когда пытаются ввести его в систему умозрений». Однако разве неизбежность некоторого огрубления при переводе художественной мысли на язык критики и литературоведения избавляет от задачи стремиться к проникновению в духовный смысл литературных творений?

Характерно и то, что, чуждый увлечению формализмом, Измайлов, говоря о конкретных интерпретациях Гершензоном пушкинских «Домика в Коломне» и «Метели», вынужден становится фактически на формальную точку зрения, согласно которой творчество существует в первую очередь ради «приемов» и художественных изысков, — точку зрения, не раз сурово обличенную самим Пушкиным. Так, в споре Гершензона с В. Я. Брюсовым о том, что «Домик в Коломне» преследует чисто формальные литературные задачи, Измайлов становится на сторону Брюсова.

В противовес тонкой, хотя и несколько рационалистичной интерпретации «Метели» Гершензоном как «изображения мудрой судьбы, двигающей человеком по своей прихоти, но приводящей к разумным целям», Измайлов возражает: «литературные задания „Метели“ <...> не подлежат теперь для нас сомнению».<sup>31</sup> Хорошо ощущавшееся Гершензоном содержательное значение всяких литературных заданий в значительной части академического пушкиноведения было, к сожалению, утрачено.

<sup>29</sup> Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. С. 27, 46, 47.

<sup>30</sup> См. подробнее: Гершензон М. Гольфстрем. М., 1922.

<sup>31</sup> Измайлов Н. В. М. О. Гершензон как исследователь Пушкина // Берман Я. З. М. О. Гершензон. Библиография // Труды Пушкинского Дома Академии наук СССР. Вып. 2. Л., 1928. С. XII, VII, VIII.

### 3. Концепция С. Л. Франка

Подход, намеченный Мережковским и Гершензоном, в дальнейшем был освобожден от присущих этим критикам недостатков и развернут С. Л. Франком. Взгляд Франка на проблему художественного мышления был применен философом к Пушкину уже в эмиграции, в 1930—1940-х годах. Сформировался же он гораздо раньше, еще в дореволюционную эпоху, и достаточно явно выразился, например, в статьях критика «Космическое чувство в поэзии Тютчева» (1913) и «О сущности художественного познания (Гносеология Гете)» (1914). Вторая из этих работ, очевидно, не случайно была напечатана в периодическом сборнике «Вопросы теории и психологии творчества», на страницах которого в основном развивались идеи А. А. Потебни. С. Л. Франк действительно движется отчасти в русле этих идей. Не случайно, наверное, и то, что прежде всего он стремится в этих статьях — правда, без всяких ссылок и конкретной полемики — отмежеваться от того несколько упрощенного толкования интеллектуализма Потебни, представления о сугубо рациональной природе мышления в поэзии, которое часто приписывали ученому.

Основное отличие поэзии от рационального мышления, по Франку, в том, что в поэзии истина жизни постигается феноменологически, т. е. представлена в самой предметности этой жизни: «отвлеченные, „прозаически“ выраженные мысли не дают нам самого предмета, самой истины; она суть, по гениальному сравнению Платона, только мостки, орудия приближения к истине, тогда как поэзия дает самую жизнь в ее совершенной конкретности; поэзия вообще не нуждается в „мыслях“, ибо имеет в себе самой, имманентно, свой предмет и не должна косвенно, обходными путями приближаться к нему».<sup>32</sup>

В то же время философ отрицает пропасть между художественным и философским постижением действительности, утверждая обязательность как рационального, так и интуитивного подхода в обеих этих сферах творческой деятельности: «Никакое философское мирозерцание, строяемое из отвлеченных элементов, не существует без некоторого единого интуитивного центра; всякий истинный, т. е. не смутно и лишь словесно мыслимый, адекватно созерцаемый комплекс „идей“ не только имеет вообще „стиль“, конкретную физиономию, но и имеет его своей основой и последней сущностью, т. е. вырастает прямо из потребности, через посредство комбинации идей, передать некоторое живое целое, некоторое художественное впечатление бытия. С другой стороны, всякое поэтическое переживание несет в себе некоторую идейно-кристаллизующую силу, действует как притягательный центр, вокруг которого неизбежно располагается известная комбинация идейного содержания. Поэтому между художником и мыслителем существует органическое духовное сродство, в силу которого все подлинное

<sup>32</sup> Франк С. Космическое чувство в поэзии Тютчева // Русская мысль. 1913. Ноябрь. С. 2.

и великие представители каждой из этих двух форм творчества, не только как личности, в большей или меньшей степени сочетают в себе оба духовных начала, но и имеют в себе именно их внутреннее единство, ибо оба рода творчества истекают в конечном итоге из одного источника, разветвлениями которого они являются».

Сосредоточиваясь после этого на «ярко и более односторонне выраженных типах чисто художественных, поэтических натур», Франк подразделяет их на «чисто лирических поэтов», художественная сущность, общий стиль поэтического творчества которых «выражается, главным образом, в формально-музыкальной стороне творчества, в неуловимом со стороны своего содержания поэтическом колорите», и на поэтов другого типа, проявляющих своеобразие своего художественного переживания не только в этом, но и в «характерном подборе и формировании определенного объективного материала». При этом Пушкина философ приводит в этой статье в пример поэта первого типа, художественная субстанция которого «не нуждается или почти не нуждается для своего воплощения в особом, характерном содержании, в определенном объективном материале или определенной идейной группировке элементов бытия».

«Про Пушкина,— пишет здесь Франк,— примерно, можно было бы сказать, что он любит в бытии преимущественно момент жизнерадостной ясности, примиримости всех контрастов и конфликтов в спокойной гармоничности естественной связи вещей. Но как бедны, как мало содержательны такие определения по сравнению с невыразимым и вместе с тем вполне определенным лирико-музыкальным колоритом этого поэта! То, что он нам говорит и дает своей поэзией, есть, следовательно, в значительной мере его „как“, его собственная художественная энтелехия; эта энтелехия сама по себе есть, конечно, определенное „что“, но это „что“ невыразимо по своему содержанию, невыявимо никакими, даже тончайшим образом ограненными, понятиями».

Неудивительно, что определения художественного содержания поэзии Пушкина оказываются так бедны с точки зрения самого философа: ведь даже если иметь в виду только лирику поэта, они страдают предельной обобщенностью и односторонностью.<sup>33</sup> Что же говорить о крупных лиро-эпических произведениях, естественно, имеющих определенное идейно-тематическое ядро. Вместе с тем уже в этой статье содержалось положение о необходимости прежде всего не «подбора и уловления идейных элементов», а приближения к «предметному чувству поэта»,<sup>34</sup> обусловившее впоследствии плодотворность будущего обращения к Пушкину уже не как к «чисто лирическому поэту», а как к глубокому художественному философу.

Тип такого художественного философа еще в те же дореволюционные годы С. Л. Франк увидел в Гете. «Интеллектуальное

<sup>33</sup> См.: Франк С. Космическое чувство в поэзии Тютчева. С. 4—5.

<sup>34</sup> Ср. гораздо более глубокую характеристику этой стороны художественного содержания Пушкина в позднейшей статье самого С. Л. Франка «Светлая печаль» (1949).

постижение и художественное восприятие есть у него,— писал Франк о Гете, — *один и тот же творческий процесс*. В нем не просто поэт противостоит мыслителю или сочетается с мыслителем; наоборот, именно в качестве поэта он есть мыслитель и в качестве мыслителя он — художник. Свободная игра художественной фантазии не изгоняет и не ослабляет в его духе стремления к объективному, интеллектуальному постижению истины, как это бывает у других поэтов; напротив, познание осуществляется у него средствами художественного творчества, так что вся двойственность между искусством и наукой, между поэтическим вымыслом и научной изобретательностью в известном смысле погашена в нем и слита в неразрывное единство. Художественный инстинкт не только действует в нем как субъективная психическая сила, но вместе с тем служит ему философским путеводителем и мерилom объективной истины. Влечение к красоте не ослепляет его в научном смысле, а наоборот, озаряет его путь к познанию». <sup>35</sup>

В статьях о Пушкине 1930—1940-х годов Франк великолепно продемонстрирует, что художником аналогичного плана был и Пушкин. <sup>36</sup> Более того, в известной степени Франк покажет, что то «предметное мышление», т. е. «созерцание, живое проникновение в наглядно предстоящий образ реального человека», которое было так характерно для Гете, есть в известной степени вообще черта художественного мышления, в том числе и пушкинского.

Действительно, в своей блистательной статье «О задачах познания Пушкина» (1949) Франк прямо сближает Пушкина с Гете: «Всякое „философствование“, всякое оторванное от конкретности „умозрение“ ему чуждо и ненавистно. О нем можно было бы сказать то же, что Гете сказал о самом себе, именно, что он был лишен особого органа для „философии“ — и притом на том же основании: на основании природного, инстинктивного сознания, что всякая теория „сера“, по сравнению с „золотым деревом жизни“». В связи с этим философ отмечал, что «при характеристике мысли Пушкина невольно навязывается и здесь один термин Гете: термин „предметного мышления“. Под ним, как известно, подразумевается мышление, которое никогда не удаляется от конкретной полноты реальности, никогда не поддается искушению подменить ее отвлеченными, упрощающими схемами и систематически-логическими связями».

На этом основании художественное мышление Пушкина получает у Франка следующие характеристики: «Пушкин мыслит на свой лад — так просто, трезво и непритязательно, настолько жизненно-имманентно, как бы из нутра самой жизни, и потому и настолько поэтично, что глубина и ценность его мысли легко ускользают от внимания», «в творчестве Пушкина мы находим ряд основных, излюбленных духовных тем и идей, которые проходят через всю его поэзию и одновременно находят себе подтверждение

<sup>35</sup> Франк С. О сущности художественного познания (Гносеология Гете) // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. 5. С. 105—106.

<sup>36</sup> Тем самым С. Л. Франк — быть может, бессознательно — отчасти присоединялся к утверждению Д. С. Мережковского о близости Пушкина и Гете.

в биографических и автобиографических материалах и в его прозаических размышлениях и суждениях».<sup>37</sup>

Критик считает необходимым прежде всего исследование «целостного духа поэта». Франк развивает здесь некоторые свои мысли, ранее высказанные в статье «Космическое чувство в поэзии Тютчева», обогащая их рядом новых формулировок. Например: «истинный предмет литературной критики, эстетического разбора поэтического произведения есть не отвлеченное „содержание“, тема, мысль его, но и не „чистая“, внешняя его форма, а то, что можно было бы назвать его формосодержанием, т. е. целостным выражением духовного мира, живого знания поэта, или — что то же самое — осознанной им жизни».

Вряд ли могут смутить и некоторые декларации философа в духе «всеединства», настолько они сообразны с собственной практикой каждого исследователя культуры: «Художественное творение есть не выражение внешней реальности в комплексе мыслей о нем, а самооткровение некой целостной реальности, которое возвышается над противоположностью между познающим субъектом и познаваемым объектом». Единственная поправка, которую все же, возможно, следует сделать, — это напоминание о роли писателя как инструмента такого самооткровения и его гносеологических интенций, благодаря которым оно происходит.

Далее философ развивает, придавая ей расширительное значение, еще одну свою мысль о Гете — мысль о «символичности» его поэзии: «Истинная поэзия — а, стало быть, поэзия Пушкина — всегда символична. <...> Чем она проще и менее притязательна, чем более наивно она описывает самое простое, эмпирическую действительность мира или личный душевный опыт поэта — тем более эффективна невыразимая магия искусства, превращающая простые, общеизвестные явления в символы глубочайших новых откровений, и тем полнее и убедительнее символический смысл поэтического творения». Здесь Франк, по-видимому, недостаточно учитывает познавательный характер самого выбора сюжетно-тематического плана произведения, который уже есть результат определенного осмысления и обобщения реальной жизни.

Чрезвычайно плодотворно соображение Франка об антиномической природе пушкинского художественного мышления: «Это живое ведение или, вернее, эта самопознавшая себя жизнь не исчерпывается никакими „мыслями“ или „идеями“. Ее идеальное содержание выразимо лишь в комплексе противоборствующих и взаимно уравновешивающих друг друга идей — есть „соединение противоборствующего и гармония разнородного“, как определяет самое жизнь древний Гераклит. <...> Его жизненная мудрость построена на принципе совпадения противоположностей (coincidentia oppositorum), единства разнородных и противоборствующих потенциалов бытия».

Мысль эта открывает перед литературоведением задачу установления тех пределов, до каких та или иная истина, по Пуш-

<sup>37</sup> Франк С. Л. Этюды о Пушкине. 3-е изд. Париж, 1987. С. 65, 66, 67, 72. Далее цитаты из С. Л. Франка приводятся по этому изданию.

кину, оказывается верной: ведь многие его произведения, такие, как «Граф Нулин», «Медный всадник», «Анджело», имеют в своей основе достаточно общую философско-историческую или нравственно-социальную антиномию (случая и закономерности, государства и личности, закона и милосердия), и в ходе художественного постижения как раз устанавливается сложное соотношение между различными правдами.

Только установление этих пределов и способно в полной мере отвести от Пушкина упрек в неопределенности, аморфности его художественного содержания, неизбежности которого хорошо чувствует сам философ: «Кто дает все, тот, как будто, не дает ничего определенного. Его духовный мир становится расплывчатым и неопределенным; он кажется безличным, как эхо, которому сам Пушкин уподобляет поэта, как безразличный, индивидуально не оформленный сочувственный отклик на все существующее. <...> Бесконечно сложная и богатая гармония этого мира составлена все же из определенного сочетания в ней определенных господствующих мотивов. Этот дух есть огромный лабиринт, в котором легко запутаться и который кажется необъятным и неупорядоченным — так много в нем комнат и переходов, — но который все же построен по определенному и стройному плану».

И пусть в конструировании «слоев» духовного мира Пушкина и их взаимоположении философ, как и его предшественники, также несвободен от определенной искусственности — избранный им высокий уровень обобщения, очевидно, влечет эту искусственность с неизбежностью, — но его пример, безусловно, должен послужить определенным стимулом для современного познания Пушкина именно во всей сложности и животворности его творчества.

Нелишним предупреждением для нынешнего поколения исследователей звучат следующие слова Франка: «Исследователи идейного содержания, мыслей поэзии Пушкина должны понять, что здесь дело идет о чем-то большем, чем мысли и идеи, что даже самая богатая система идей есть — так же, как в отношении религии — лишь схематическая, упрощающая и как бы замораживающая, сковывающая жизнь транскрипция живого духа этой поэзии. И исследователи формы, слов и звуков поэзии Пушкина должны понять, что, по собственному признанию поэта, он дорожит не „одними звуками“, что тщательное, утонченное изучение формы есть постижение полновесной тайны слова, как откровения духовной жизни, как раскрытия, в глубине духа, самой реальной жизни».

По-прежнему актуальна и критика Франком эмпиризма традиционного пушкиноведения, не учитывающего того, что «материалы фактического порядка суть ведь все же только материалы, и собиранье их должно быть оправдано их необходимостью для построения какого-то синтетического целого». По-видимому, более чем правомерно соотношение традиционного пушкиноведения с «природоведением», которое «есть подсобный или подготовительный путь к „естествознанию“». И хотелось бы, чтобы тревожный вопрос Франка: «не находится ли само „пушкиноведение“ в известном смысле в критическом состоянии, требующем некоего раздумья и проверки?» — был услышан, а надежды критика на про-



буждение серьезного интереса к «исследованию духовного содержания творчества и личности Пушкина» оправдались.

#### 4. Подход П. М. Бицилли

Полемизируя с «формалистическим направлением» в изучении поэзии Пушкина, тем не менее «давшим уже ценные итоги тонкого и солидного изучения формы поэзии Пушкина», персонально Франк направлял свои критические стрелы против другого видного представителя русской философской критики — П. М. Бицилли. «Один из самых заслуженных представителей этого формалистического направления не так давно высказал утверждение, которое мы не можем назвать иначе, как чудовищным, что со стороны содержания, отвлеченного от формы, поэзия Пушкина вообще не может быть познана и не отличается от поэзии Надсона, — писал он, ссылаясь на „Этюды о русской поэзии“ (1926). — Его собственная попытка определить своеобразие духовного мира Пушкина через анализ поэтической формы свелась, может быть, к верному, но явно ничтожному результату: к открытию „динамизма“ образов Пушкина».<sup>38</sup>

В общем разделяя оценку Франка, мы должны, тем не менее, более подробно остановиться на критической и литературоведческой пушкиниане Бицилли, поскольку его позиция, во-первых, несколько сложнее, по сравнению с тем, как ее изобразил Франк, во-вторых, потому что она представляет собой развитие взгляда, противоположного позициям Мережковского и Гершензона, и в-третьих, потому, что она необыкновенно показательна и довольно типична для значительной части современного литературоведения.

Симптоматично, что в некоторых пунктах критики довольно близки друг к другу, и не исключено, что Франк в своих работах мог в небольшой степени опираться на Бицилли. Так же, как и Франк, Бицилли толкует творчество Пушкина феноменологически. Пушкин, полагал он, «не „внешнее“ переводит на „внутреннее“, не „чувственное“ на „духовное“, а наоборот: духовное созерцает *sub specie* телесного, чувственного, внешнего».

Сходным с Франком образом Бицилли смотрит и на «символичность», которой, по его мнению, обладает всякая подлинная поэзия: «Подлинное поэтическое произведение, — под какие бы рубрики школьной теории словесности оно ни подводилось, — всегда *лирично* и символически выражает жизнеощущение поэта».

Однако в противоположность Франку, постулирующему необходимость равно внимательного отношения как к содержанию, так и к форме, Бицилли декларирует первоочередное значение формального анализа: «*каким* он (поэт. — С. К.) воспринимал мир <...> на этот вопрос ответ может дать все же только *формальный* анализ». При этом критик так же, как и Франк, проти-

<sup>38</sup> Франк С. Л. Этюды о Пушкине. С. 77, 76, 79, 80, 83, 86—87, 87—88, 83—84, 59—60.

вопоставляет мировоззрение поэта его мировосприятию: «Если мы желаем определить в мировоззрении поэта то, что здесь действительно принадлежит ему, как *его* неотъемлемая и неотчуждаемая собственность, то, что в нем есть личного, единственного, неповторимого, — мы должны сквозь „мировоззрение“ проникнуть к его „*мироощущению*“, к тому, чем все его взгляды, — политические, религиозные, философские, художественные, — сколько и как бы они не менялись, — не то чтобы обусловлены, — но пропитаны, окрашены, индивидуализированы, *стилизованы*».

Бицилли вовсе не отрицает идейно-тематического содержания произведения, однако полагает его не воплощенным в нем, а существующим в качестве материала, лишь как элемент его генезиса: «Те „темы“, которые он (Ходасевич. — С. К.) вскрывает в „Медном всаднике“ — Россия и Петр, Россия и Польша, Петербург в смене своих судеб, человек и „демоны“, тщета личных надежд и т. д., — не столько темы „Медн<ого> всадника“, сколько исходные точки *генезиса* поэмы, и притом генезиса в шаблонном и „историко-литературном“ смысле, т. е. в смысле *случайных толчков*, *Gelegenheiten*, открывших вдохновение поэта. Все эти „*Gelegenheiten*“ *присутствуют* в поэме, как *материал*, без которого „Медный всадник“ и не был бы поэмой, а был бы философским трактатом; присутствуют, как образы, сюжет, „тема“, или „темы“, как вещественная, материальная сторона символов; но не как *симболизуемое*».

Однако когда критик пытается определить это символизуемое, то, как и Гершензон, переходит на уровень таких абстракций, на котором и в самом деле — в отличие от уровня идейно-тематического анализа — никакой разницы между Пушкиным и Надсоном нет. «Тайну поэзии Пушкина», ее «*principium individuationis*» он действительно определяет как «*динамичность*». Возможно, это позволяет исследователю объяснить отрывочность и неопределенность пушкинской поэзии: «Воспринимая жизнь как непрерывное *течение*, воспроизводя ее, как смену моментов времени, Пушкин и не мог рисовать „картин“, обозримых, так сказать, с любого конца. Поэтому из удивительно ярких, выпуклых, *ограниченных* эпитетом, индивидуализированных частных образов у него слагаются в целом не картины, а смутные, неопределенные, этой-то своей неопределенностью, неуловимостью, неустойчивостью, чреватостью намеками и действующие на нас образы-идеи, образы-настроения, — подобные тем, какие вызывает музыкальное произведение».

Однако сведение всего богатства пушкинской художественной философии к «динамизму» ведет и к серьезным герменевтическим упущениям. Так, когда Бицилли, истолковывая Пушкина, пишет: «Жизнь, т. е. движение — есть благо. Прекращение движения, „покой“ — смерть, зло», то остается непонятым, как согласовать с этим положением пушкинское «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», идеализирующее жизненный покой и уединение в противовес светской суете. Устремленность поздней поэзии Пушкина к «покою» не есть непременно тяготение к смерти, ибо: «О нет, мне жизнь не надоела...»

Итак, рассмотрение идейно-тематического содержания произведения как внеположного его форме ведет с неизбежностью к рационализму еще более отвлеченному и абстрактному. И это при том, что в истолковании того, что критик пренебрежительно оценивает не как содержание, а всего лишь как материал произведения, он действительно приходит к весьма ценным соображениям, опять-таки несколько схожим с рассуждением Франка относительно «единства разнородных и противоборствующих потенций бытия» у Пушкина.

Так, о «Медном всаднике» Бицилли пишет: «Он (Пушкин. — С. К.) не сказал, что свобода вообще есть благо, а несвобода — Зло. Он склоняется то на одну, то на другую сторону; в „Медном всаднике“ он доводит анализ проблемы, путем последовательного развития символов, до крайних пределов и актом художественной интуиции постигает ту точку, где противоположные термины объединяются в одной — загадочной, внутренне противоречивой, идее-образе: это Петр, Петр Полтавы, который вместе и „прекрасен“ и „ужасен“».

В своем культе формы и утверждении бессознательности художника, отдаленно напомиающем некоторые высказывания Аполлона Григорьева, Бицилли доходит до того, что объявляет Пушкина «превзошедшим» Гете и Тютчева «на чисто художественных путях». Он ставит в особую заслугу поэту то, что «мы в состоянии — по крайней мере до некоторой степени — изложить Гете и Тютчева „своими словами“. Их мудрость такого рода, что может быть уложена в точные определения, в систему понятий, может быть отвлечена от созданий их поэтического гения. Но что останется от „Медного всадника“, если совлечь с него броню ритма, в которую он закован? <...> в „Фаусте“ есть идейный residuum, а в „Медном всаднике“ — нет».

С этим связан и принцип независимости анализа художественного произведения от убеждений, возникших у Пушкина «тогда, когда он переставал быть Пушкиным-поэтом»: «Поэзия истинная должна сама за себя говорить. Ее истолкование не только *может*, но *должно* обходиться без привлечения посторонних ей самой данных».<sup>39</sup> Идейно-тематический и стилиевой уровень произведения у критика не только не соединяет никакой мост, но разделяет огромная и бездонная пропасть.

Свою позицию Бицилли продолжал развивать и отстаивать в статье «Образ совершенства» (1937). Смысл известного пушкинского высказывания — «поэзия, прости Господи, должна быть глуповата», — который Франк справедливо усматривал всего лишь в «эстетическом отрицании тяжеловесного дидактизма в поэзии, переобременности поэзии педантическими рассуждениями», Бицилли толкует как «то, что в его (Пушкина. — С. К.) вещах — впрочем, далеко не во всех — нет „метафизики“ в том смысле, что, читая их, мы не подчиняемся действию „умопостагаемых“, таинственных, посторонних плану искусства, точно так же, как и плану

<sup>39</sup> Бицилли П. Этюды о русской поэзии. Прага, 1926. С. 103—104, 113—114, 126—127, 128, 204—205, 129, 148, 147, 207, 213, 217.

повседневного бытия, сил, тех сил, которые в искусстве могут быть выражены лишь внушениями, символами».

Показательно, однако, что, возможно, чувствуя недостаточность своего прежнего положения о «динамичности» как наиболее общей индивидуальной черте Пушкина, Бицилли иначе, но не менее отвлеченно толкует метатему пушкинской поэзии: «Особенность судьбы Пушкина определилась тем, что у него „содержание“ и весьма поверхностно и чрезвычайно разнообразно, — разумеется, только с житейской точки зрения. В существе дела смена, в одном и том же произведении, тем, мотивов, настроений, образов, — все это символы лишь одной темы, органически связанной, мы видели это, с его интуицией, интуицией несовершенства жизни, противостоящего совершенству преображающего ее искусства».

В финале этой статьи Бицилли вступает и в непосредственную полемику с положительными попытками определить своеобразие пушкинского мировосприятия — в том числе, по-видимому, и с С. Л. Франком. Расценив определения, данные Пушкину — «умнейший человек», «государственник» и «глубоко русский человек», — как «бессодержательные общие места», сам Бицилли оказывается неспособен противопоставить этому что-либо, кроме импрессионистического тезиса о его «неизъяснимости»: «Пушкин был всем этим и еще очень многим. Что такое Пушкин есть, от нас ускользает. Сложим все эти определения Пушкина вместе, получится некоторая сумма; но это не будет формулой сущего Пушкина. Пушкинисты не виноваты в том, что до сих пор не дали ее. Ибо образ Совершенства есть, в силу определения, невыразимое, неизъяснимое».<sup>40</sup>

Возможно, чувствуя недостаточность подобного результата, Бицилли еще раз в специальной статье обращается к вопросам о том, «в чем состоит совершенство некоторых поэтических произведений Пушкина, тех именно, какие признаются наиболее совершенными <...> что такое поэтическое произведение? в чем сущность поэзии как особого вида художественного слова?» И остается все на тех же, близких к формалистическим, позициях. Так, он несколько односторонне объявляет «основой поэтичности речи для Пушкина» «музыкальность». И все же утверждение А. Бремона о том, что «прелесть совершенного поэтического произведения можно уловить, так сказать, внутренним чутьем, — и не по ним а я его», разделяемое и Б. Кроче, критик оспаривает.

По мнению Бицилли, «то, что в поэзии слово обретает новый смысл — подчас просто возвращает себе свой „коренной“ смысл, — обрастает новыми ассоциациями, не значит еще, что оно утрачивает свой общежитейский смысл». Критик выходит за пределы имманентной теории, когда признает, что «материал произведения поэтического, сколь бы „бессюжетно“, „бессодержательно“ ни было оно, все же до известной степени является взятым из области эмпирической жизни: как бы свободно поэт ни обращался со словом, он не в силах лишить его всецело привычной ему его семан-

<sup>40</sup> Бицилли П. Образ совершенства // Современные записки (Париж). 1937. Т. 1—4. С. 214, 217, 218.

тической функции сигнала». И все же в общем выводе Бицилли солидарен с «интуитивистом» Кроче: «Единственным, абсолютным критерием чистоты художественного произведения, а в частности — поэтического, служит, как это прекрасно формулировал Бенедетто Кроче, его выразительность. Что именно составляет прямой объект высказывания, что послужило для поэта толчком для „пробуждения в нем“ — говоря словами Пушкина — „поэзии“, безразлично».<sup>41</sup>

## 5. Проблема «метафизики Пушкина» Вяч. Иванов и А. Позов

Интенции видеть в Пушкине определенное духовное содержание, «откровение о жизни своего духа в ее нетленной подлинности» (С. Булгаков), «замечательные мысли» (Ф. Степун), отнюдь не «отрешенного жреца красоты» (Г. Федотов), «не рецепты, а идеи» (П. Струве), «русский ум» (И. Ильин)<sup>42</sup> в той или иной мере присутствовали у большинства представителей русской религиозной философии. Однако нет необходимости останавливаться подробно на их суждениях по этому вопросу, поскольку ни у кого из них положительное исследование его не было столь основательным и плодотворным, как у С. Л. Франка. Поэтому имеет смысл вкратце разобрать только наиболее самобытные, по сравнению с Франком, позиции и, в частности, проследить решение вставшей в русской философской критике (например, у Вяч. Иванова, А. Позова) проблемы «метафизики Пушкина».

С одной стороны, Вяч. Иванов в своих известных статьях 1937 года — «Роман в стихах» и «Два маяка» — выступает в определенной мере продолжателем Вл. Соловьева, утверждая единоприродность Красоты и Добра у Пушкина: «по Пушкину, Красота открывается через посредство гения, гений же есть дар Божественной Благодати, не иначе действующей, как в согласии с Добром», «главное же дело поэта — „собственное дело Красоты“», которая «не воздействует прямо на мир». С другой стороны, Иванов признает Пушкина «и художником, и мыслителем», а в творчестве его ощущает «неисследимую глубину» (выражение Аполлона Григорьева).

При этом, в отличие от Франка, Иванов не считает невозможным называть Пушкина «философом», говоря о его художествен-

<sup>41</sup> Бицилли П. Пушкин и проблема чистой поэзии // Годичник на Софийский университет. Историко-филологический факультет. София, 1945. Т. 11. С. 1, 5, 48, 49, 57.

<sup>42</sup> Булгаков С. Н. Жребий Пушкина // Лик Пушкина. Речи, читанные на торжественном заседании Богословского института в Париже. Париж, 1938. Цит. по: Наше наследие. 1989. № 3. С. 16; Степун Ф. Пушкин и русская культура // За свободу. 1952. Июль. № 3. С. 1; Федотов Г. Певец империи и свободы // Федотов Г. Новый град: Сб. статей. Нью-Йорк, 1952. С. 243; Струве П. Предисловие // Франк С. Пушкин как политический мыслитель. Белград, 1937. С. 6; Ильин И. Пророческое призвание Пушкина. Торжественная речь, произнесенная в Риге 27 января—9 февраля 1937 г. Рига, 1937. Цит. по: Слово. 1990. № 6. С. 54.

ном творчестве: «Он был не в меньшей мере философ, чем, например, Шекспир или любой другой исследователь человеческого сознания, вышедший на розыски заказанную отвлеченному мышлению тропой искусства». Критик отнюдь не склонен недооценивать вполне ощущаемый философский смысл многих — в особенности нелирических — произведений Пушкина.

Ставит Иванов и вопрос о «метафизике Пушкина»: «Но не был ли он в превосходной мере метафизиком, когда пытался в часы бессонницы разгадать „темный язык“ шепчущей ночи или когда „тени милые“ говорили ему „мертвым языком“ о „тайнах вечности и гроба“ — и он с полной отчетливостью ощущал и сознавал всю несоизмеримость нашего земного языка и наших впечатлевшихся в нем понятий с открывением мира потустороннего?» Однако все же не теряя живого ощущения Пушкина, он отвечает на свой вопрос отрицательно: «Не был он, несмотря на метафизическое мышление, и метафизиком: довольно с него было разума Красоты и разумения нравственного; его спекулятивный разум не искал переступить положенных ему пределов».<sup>43</sup>

Черту, перед которой остановился Вяч. Иванов, перешел другой истолкователь Пушкина — автор целой отдельной книги «Метафизика Пушкина» А. Позов. Он широко опирается на работы Франка, но вместе с тем исповедует в определенной мере и соловьевское представление о том, что «у Пушкина вновь соединены все божественные атрибуты Истины, Добра, Красоты — Эроса-Софии в их человеческом проявлении». Отмечая некоторые верные моменты в «философии жизни» Пушкина, Позов параллельно выстраивает совершенно чуждую пушкинскому сознанию религиозную метафизику. Справедливо констатируя, что, например, в «Египетских ночах» «Пушкин дал философию мгновения, как в „Графе Нулине“ поставил проблему случая», он в то же время объявляет «пушкинизм», т. е. учение Пушкина, «христианским религиозным конкретным идеал-реализмом». В образе Татьяны, например, по мнению критика, «разрешил основную антропологему Логоса-Христа».<sup>44</sup>

Не останавливаясь здесь подробно на издержках ортодоксально-религиозного истолкования Пушкина, которые ранее были характерны и для С. Н. Булгакова, и — в меньшей степени — даже для С. Л. Франка, и которое игнорирует прежде всего эвристическую природу литературы, неосуществимую при чисто фидеистическом подходе, отметим только следующее. Работа Позова — явление своего рода декаданса русской философско-критической пушкинианы. Очевидно, для дальнейшего успешного исследования художественной философии Пушкина необходимо уже обращение не к критическим, а к сугубо филологическим методам ее изучения, которое может быть плодотворным, однако, только если будет основано на правильных философско-эстетических позициях, выра-

<sup>43</sup> Иванов Вяч. Два маяка // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX в. М., 1990. С. 253, 255, 260.

<sup>44</sup> Позов А. Метафизика Пушкина. Мадрид, 1967. С. 138, 121, 125, 17.

ботанных русской философской критикой и наиболее плодотворно развитых С. Л. Франком.

## 6. Религиозно-философская критика и научное пушкиноведение

Нельзя сказать, что такое филологическое изучение Пушкина до сих пор было полностью лишено устремления к постижению духовного смысла его творений. В работах Б. В. Томашевского, Ю. Н. Тынянова, Г. А. Гуковского, Л. Я. Гинзбург и многих других было сделано немало отдельных ценных наблюдений и проведено целостных разборов пушкинских произведений с точки зрения их художественной философии. И тем не менее, вряд ли так уж неправ был Г. О. Винокур, когда в 1937 году сетовал на утрату критики философско-литературного типа.<sup>45</sup>

Значение же работ выше названных исследователей несколько снижает проявившееся в них влияние формальной, вульгарно-социологической или историко-литературной, эмпирической школ. Здесь нельзя не пожалеть о том, что деятельность этих замечательных ученых была осложнена рядом привходящих обстоятельств. Вдобавок Пушкину не повезло в том отношении, что о нем почти не писали немногие представители философско-эстетического направления, остававшиеся после революции в России, — такие, например, как А. П. Скафтымов, М. М. Бахтин.<sup>46</sup>

Попытки проникнуть в субстанциональные черты пушкинского художественного мировидения делаются и в наше время. Пристальный интерес к вопросам формы, понимание центрального значения сюжетно-тематического плана произведения, стремление к целостному анализу формосодержания художественной литературы находим во многих работах Ю. М. Лотмана, В. С. Баевского, А. П. Чудакова, В. М. Марковича, А. М. Гуревича, С. Г. Бочарова, В. И. Коровина, И. Б. Роднянской, Р. А. Гальцевой, В. Е. Хализева, целого ряда исследователей из Пушкинского Дома и др. Характерно, например, признание «необычайной насыщенности мыслью», «поражающей глубины смысла» в творчестве Пушкина, или анализ «идейной структуры» «Капитанской дочки» в работах Ю. М. Лотмана.<sup>47</sup>

В своей устремленности к разгадке тайны пушкинской глубины новейшее литературоведение выходит на пути, намеченные именно русской философской критикой. Так, например, В. М. Маркович в одной из своих статей о «Повестях Белкина» приходит к выводу о том, что «перед нами художественный смысл особого рода —

<sup>45</sup> См.: Винокур Г. О. Об изучении Пушкина // Литературный критик. 1936. № 3. С. 68—69.

<sup>46</sup> Показательно в этом плане противопоставление Бахтиным своего собственного подхода к проблеме «многостильности» «Евгения Онегина» в работе «Из предистории романного слова» (1940) «формализации и деперсонализации» ее в позднейших работах Ю. М. Лотмана. См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 372.

<sup>47</sup> Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин; Лермонтов; Гоголь. М., 1988. С. 124—125, 107—123.

смысл, о котором можно сказать, что он не существует, а живет. <...> Каждый раз перед нами — смысл подвижный, становящийся, неготовый, на наших глазах рождающий энергию познания, устремленность и движение вглубь неизвестного».

Развитием мысли Франка о «предметном мышлении» Пушкина видится в приведенном контексте и другое ценное положение исследователя (хотя скорее всего мы сталкиваемся здесь не с идейной зависимостью, а с общей тенденцией) о «жизнеподобности художественного смысла, далекого от всяческой принудительности», как бы эквивалентности произведения «самой жизни в ее непосредственной целостности» и об «идейности особого рода, выявляющей недостаточность всех уже существующих общественных идеалов и программ, не позволяющих жертвовать ни одной из необходимых человеку ценностей, ни одной из сторон человеческого существования».<sup>48</sup>

В некоторой степени эти тенденции, безусловно, — результат прямого или опосредованного влияния того философско-эстетического направления в русском литературоведении, которое было столь трагичным образом частью рассеяно по всему миру, а в самой России почти полностью задушено. В определенной мере они имеют объективный характер, представляя собой, таким образом, лишнее доказательство того, что самых главных вопросов отечественному пушкиноведению все же никак не обойти. И в этом залог того, что в пределах, доступных человеческому разумению, они все же будут разрешены.

## 7. Пушкин о художественном мышлении

Для того чтобы оценки, высказанные нами выше, не повисли в воздухе, имеет смысл посмотреть, как же сам Пушкин воспринимал литературное творчество, в какой степени и в какой форме он сам предполагал существование мысли в поэзии. Разумеется, эстетическое сознание писателя далеко не в полной мере адекватно его литературной практике. Так что рассмотрение одного этого аспекта не может иметь абсолютного значения, однако в определенной мере оно также очень показательно: ведь критика Пушкина отнюдь не представляла собой, как это бывает у некоторых писателей — например, у Андрея Платонова, — явления, резко диссонирующего с его художественным творчеством.

Некоторые ценные наблюдения на этот счет уже были сделаны С. Л. Франком, Б. С. Мейлахом и другими исследователями. Все же имеет смысл проанализировать собственные высказывания Пушкина о мыслительной стороне литературного творчества более методично. Начнем с того, что мысль вообще Пушкин ставил необыкновенно высоко. «Мысль! великое слово! — восклицает он в статье «Путешествие из Москвы в Петербург» (1833—1835). — Что же и составляет величие человека, как не мысль?»<sup>49</sup> Сходное

<sup>48</sup> Маркович В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 84, 85, 86, 87.

<sup>49</sup> Пушкин А. С. Мысли о литературе. М., 1988. С. 221.



высказывание находим в письме А. А. Бестужева от 8 февраля 1824 г.: «Булгарин говорит, что Н. Бестужев отличается новостью мыслей. Можно бы с большим уважением употреблять слово мысли».

Совершенно обязательными Пушкин полагал мысли и оригинальность их выражения для прозы: «Проза князя Вяземского чрезвычайно жива. Он обладает редкой способностью оригинально выражать мысли — к счастью, он мыслит, что довольно редко между нами» (Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям»). В поэзии для него особенно важной представлялась живость чувства: «Вообще мнение мое, что Плетневу приличнее проза, нежели стихи,— он не имеет никакого чувства, никакой живости — слог его бледен, как мертвец».<sup>50</sup> Однако же и в поэзии, по Пушкину, с одними только чувствами, без мыслительного багажа, на многое рассчитывать нельзя: «Она (проза. — С. К.) требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое (впрочем, в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко не подвинется)» («О прозе» — 1822).

При этом в поэтическом творчестве сам Пушкин усматривал сочетание рационального и чувственного познания: «Вдохновение? есть расположение души к живейшему приятию впечатлений, следовательно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных <...> Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому» («Возражение на статьи Кюхельбекера в „Мнемозине“ — 1825—1826). Словосочетание «мысли и чувства» в применении к поэзии было у Пушкина вполне устойчивым: «Произведения английских поэтов, напротив, исполнены глубоких чувств и поэтических мыслей, выраженных языком честного простолюдина» («О поэтическом слог» — 1828), «посмотрим, где очутится Ив. Ив. Дмитриев со своими *чувствами и мыслями*, взятыми из Флориана и Легуве» (из письма к Н. И. Гнедичу от 27 июня 1822 г.).

Аналогичным образом поэт не раз упоминал об особой устремленности мысли к стиху в поэзии: «Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами?» («О народной драме и драме „Марфа Посадница“ — 1830), «стихи ложатся под перо ваше и звучн<ые> рифм<ы> бегут навстречу стройной мысли» («Египетские ночи» — 1835). В другой раз поэт обращал внимание на взаимопроникновение мысли и чувства в поэзии: «Никто более Баратынского не имеет чувства в своих мыслях и вкуса в своих чувствах» («Отрывки из писем, мысли и замечания»).

Художественный формализм был для Пушкина совершенно неприемлем: «У нас употребляют прозу как стихотворство: не из необходимости житейской, не для выражения нужной мысли, а токмо для приятного проявления форм» («Отрывки из писем, мысли и замечания»). Недостаток мыслей был для него таким же грехом,

<sup>50</sup> Пушкин А. С. Мысли о литературе. С. 400.

как и недостаток чувств или неумение подобрать соответствующую им форму: «Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемых словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения» («Отрывки из писем, мысли и замечания»). Внешняя отделанность без глубокого содержания была для Пушкина равнозначна уничтожению искусства: «Но Малгерб ныне забыт подобно Ронсару, сии два таланта, истощившие силы свои в борении с механизмом в усовершенствовании стиха... Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его, не зависящей от употребления!» («О ничтожестве литературы русской» — 1834).

Художественное творчество, по Пушкину, наряду с созданием идеала красоты и совершенства, выдвигает другую важную цель — «исследование истины»: «Драматический поэт, беспристрастный, как судьба, должен был изобразить столь же искренно, сколь глубокое, добросовестное исследование истины <...> ему послужило» («О народной драме и драме „Марфа Посадница“»). Только оригинальное мышление в соединении с глубиной и силой чувств придает поэзии подлинно самобытный характер: «Баратынский <...> был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко» («Баратынский» — 1830).

Глубокое художественное мышление создается благодаря сочетанию, «соображению» обычных мыслей или понятий: «разум неистощим в *соображении* понятий, как язык неистощим в *соединении* слов <...> Мысль отдельно никогда ничего нового не представляет. Мысли же могут быть разнообразны до бесконечности» («„Об обязанностях человека“. Сочинение Сильвио Пеллико» — 1836). Это убеждение Пушкина было верно, по мнению поэта, и в применении к поэзии. Ведь высказывая ранее ту же мысль в «Материалах к „Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям“», он писал: «Если все уже сказано, зачем вы пишете? чтобы сказать красиво то, что было сказано просто? жалкое занятие! нет, не будем клеветать разума человеческого, неистощимого в соображениях понятий, как язык неистощим в сочетании слов. В сем-то смысле счастливая шутка князя Вяземского совершенно справедлива: он, оправдывая излишество эпитетов, делающих столь вылыми русские стихи, сказал очень забавно, что все существительные сказаны и что нам остается заново оттенить их прилагательными».

«Соображение» разнообразных идей позволяет, по Пушкину, избежать греха «односторонности», представляющей собой «пагубу мысли» (из письма к П. А. Катенину от первой половины февраля 1826 г.). В то же время Пушкин всегда высказывался против той неопределенности содержания, в которой впоследствии не раз усматривали его отличительную черту, а часто и необыкновенное достоинство. Например, поэт предпочитал такие метафоры, которые «сильно и необыкновенно передают нам ясную мысль и поэтические картины». При всей убежденности в необходимости в художественном произведении изобилия мыслей, «разнообразных до бесконечности», Пушкин полагал, что в нем должна быть

и «главная мысль». О «Горе от ума» в письме к Вяземскому от 28 января 1825 года он отзывался: «во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины».

Казалось бы, противоречит, на первый взгляд, всем этим высказываниям известное суждение Пушкина в его письме к П. А. Вяземскому от 24 мая 1826 года: «Твои стихи к Мнимой Красавице (ах, извини: Счастливице) слишком умны. — А поэзия, прости господи, должна быть глуповата». Суждение это получило превратное истолкование и в таком виде было объявлено собственным поэтическим принципом Пушкина в особой статье В. Ф. Ходасевича, которая так и называется: «Глуповатость поэзии». По мнению Ходасевича, «глуповатость», о которой здесь говорит Пушкин, — это «лежащее в основе поэзии отвлечение от здравого смысла <...> расхождение со здравым смыслом». <sup>51</sup> В действительности, как уже отмечено С. Л. Франком, в суждении этом выражено «лишь эстетическое отрицание тяжеловесного дидактизма в поэзии, переобремененности поэзии педантическими рассуждениями». <sup>52</sup>

Зато только укрепляет наш взгляд на Пушкина как на художественного философа его отзыв о Баратынском: «Поэт с удивительным искусством соединил в быстром рассказе тон шутливый и страстный, метафизику и поэзию». Очевидно, что под «метафизикой» поэт подразумевал здесь авторские рассуждения, близкие в поэме «Бал» Баратынского, о которой здесь шла речь, к лирическим отступлениям «Онегина».

Пушкин совершенно определенно называл философию в числе необходимых исходных элементов подлинного искусства: «Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость, воображение, никакого предрассудка любимой мысли. С в о б о д а». <sup>53</sup> Справедливый вывод С. Л. Франка: «для Пушкина поэзия не только согласима с мыслью и образует с ней неразрывное первичное единство» — можно, по-видимому, дополнить. Поэзия для Пушкина и есть соображение пережитых, то есть прочувствованных мыслей в единственно адекватной им художественной форме.

Являлось ли такое представление Пушкина о специфике художественного творчества хотя бы отчасти оригинальным? В какой мере поэт опирался на ведущие эстетические учения эпохи? Вот вопросы, которые, безусловно, также имеют существенное значение.

Ю. М. Лотман писал по этому поводу, что «и поэтика Буало, и поэтика немецких романтиков, и эстетика немецкой классической философии исходили из представления, что в сознании художника первично дана словесно формулируемая мысль, которая потом облекается в образ, являющийся ее чувственным выражением. Даже для объективно-идеалистической эстетики, считавшей идею высшей, надчеловеческой реальностью, художник, бессозна-

<sup>51</sup> Современные записки (Париж). 1937. Т. 1—4. С. 111.

<sup>52</sup> Франк С. Л. Этюды о Пушкине. С. 67.

<sup>53</sup> Пушкин А. С. Мысли о литературе. С. 51, 67, 90, 398, 73, 167, 72, 226, 171, 173, 306, 79, 450, 80, 424, 452, 92.

тельно рисующий действительность, объективно давал темной и не сознававшей себя идее ясное инобытие. Таким образом, и здесь образ был как бы упаковкой, скрывающей некоторую единственно верную его словесную (т. е. рациональную) интерпретацию».<sup>54</sup> Суждение это представляется совершенно верным только применительно к поэтике Буало. В эстетике немецкой классической философии и у немецких романтиков дело обстоит несколько сложнее.

Скорее точен З. А. Каменский, на примере Шеллинга и Августа Шлегеля показавший, что «романтики видели одну из черт специфики художественного образа и системы образов в том, что, являясь единством сознательного и бессознательного, художественное произведение, художественный образ несет мысль внутри себя, а не является иллюстрацией наперед заданной, отвлеченной мысли».<sup>55</sup> В самом деле, Август Шлегель, например, писал: «Именно быстрота и уверенность духовной деятельности, наивысшая ясность рассудка, делают то, что мысль в поэтическом творчестве не воспринимается как нечто отдельно существующее, не воспринимается как размышление». В другом месте он опровергал представление о том, что в поэтической деятельности «способность мышления не принимает значительного участия».<sup>56</sup>

Правда, по Шеллингу, определенная заданность идеи предполагается. «Идеи, таким образом, поскольку они созерцаются как реальные,— замечал философ,— являются материалом и как бы всеобщей и абсолютной материей искусства, из которой только и возникают все отдельные художественные произведения как законченные создания».<sup>57</sup> Но в то же время, подчеркивая и даже преувеличивая роль бессознательного начала в творчестве, Шеллинг счастливо избегал опасности рационализма: «Художник вкладывает в свое произведение, помимо того, что явно входило в его замысел, словно повинувшись инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка».<sup>58</sup>

Не будучи в этом последователен, Кант, тем не менее, также в основном рассматривал искусство как «соединение и гармонию познавательных способностей», «художественную игру мыслей», «интересную *игру* с идеями».<sup>59</sup> При чем какую-либо однозначность этого познания, заданность идей он отрицал. Так, например, под «эстетической идеей», то есть художественным образом, он понимал «представление воображения, которое дает повод много думать, хотя никакая определенная мысль, то есть никакое понятие, не может быть вполне адекватным ему». Только единство рационального и чувственного моментов познания обеспечивает, по Канту, «содержательность (полноту) мысли».<sup>60</sup>

<sup>54</sup> Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. С. 126—127.

<sup>55</sup> Каменский З. А. Русская эстетика первой трети XIX века. Романтизм // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 17.

<sup>56</sup> Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 258, 267.

<sup>57</sup> Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966. С. 111.

<sup>58</sup> Там же. С. 123.

<sup>59</sup> Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967. Т. 3. С. 69, 77, 61.

<sup>60</sup> Там же. С. 73.

Все эти представления были вполне ассимилированы русской эстетикой. Так, в лицейских лекциях П. Е. Георгиевского на первое место ставилась поэзия высоких мыслей и чувств, заключающих в себе «философию жизни».<sup>61</sup> Что касается другого лицейского преподавателя Пушкина, с которым он был близок и лично — А. И. Галича, то, с одной стороны, «в очень близком к классицистическому значению <...> смысле Галич истолковывал идею как некий заранее имеющийся у художника план „воссоздания“ определенных законов и существенных сторон природы в своем произведении».

Однако, с другой стороны, мысли в поэзии, по Галичу, «суть живые, неделимые образы, кои соединяются по законам фантазии в чувственное, самостоятельное целое, ничего, кроме себя, не предполагающее». При этом Галич, как и Георгиевский, был решительным противником формального искусства, при котором «красивою наружностью пустых и бездушных форм пленяют чувства и воображение, не говоря ничего уму и сердцу».<sup>62</sup>

В чисто классицистическом плане, чреватом рационализмом, толкуется вопрос о мысли в поэзии в «Лицее» Ж.-Ф. Лагарпа. Зато естественно, нет такого крена во французской раннеромантической эстетике, на которой воспитывался Пушкин. Однако принцип значительности и полноты мысли сохраняется и в ней. Одним из важнейших, до сих пор по-настоящему не оцененных источников эстетического влияния на Пушкина были книги Ж. де Сталь, и прежде всего ее сочинение «О Германии».<sup>63</sup>

Обратившись к эстетическим воззрениям этого, по выражению П. А. Вяземского, «Лютера французской революции», видим, что и они могли только укреплять Пушкина в его стремлении к богатству и широте мыслей в поэзии. «Произведения изящной словесности, вовсе лишенные философических идей или того меланхолического чувства, что неизменно сопутствует великим мыслям, — писала Ж. де Сталь в трактате „О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями“<sup>64</sup>, — с каждым днем все сильнее разочаровывают людей просвещенных».<sup>64</sup>

Таким образом, эстетика, в той или иной степени питавшая творческое сознание Пушкина, почти вся признавала необходимость мышления в поэзии, своего рода художественной философии, при этом отнюдь не имея в виду однозначные и заданные идеи. Заслуга Пушкина заключалась в том, что он, единственный в русской литературе первой трети XIX века, сумел в полной мере воплотить эти идеи в жизнь. Однако Б. С. Мейлах был не совсем

<sup>61</sup> Красный архив. 1937. № 1(80). С. 148.

<sup>62</sup> Галич А. И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. С. 256, 43.

<sup>63</sup> Б. В. Томашевский уже отмечал, что заглавие известного критического наброска Пушкина «О поэзии классической и романтической» заимствовано у Ж. де Сталь, которая обозначила так главу XI второй части своей книги «О Германии» (см.: Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2. С. 114). Связь этих двух текстов гораздо значительнее. Подробнее об этом см. в гл. II.

<sup>64</sup> Сталь Ж., де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989. С. 341.

точен, когда отнес Пушкина к «художественно-аналитическому» типу мышления, отличающемуся «единством „идеи“ и „образа“, конкретно-чувственных и аналитических элементов творчества» в противоположность «рационалистическому» и «субъективно-экспрессивному» типам.<sup>65</sup> Для пушкинского типа мышления термин «художественно-аналитический» не самый удачный.

У Пушкина, наряду с аналитической тенденцией, значительна и противоположная — синтетическая. Мысли в его поэзии даны как бы в растворе — в противоположность кристаллам Баратынского. К этим особенностям художественной философии только еще подступалась эстетическая мысль пушкинской эпохи. В полной мере они стали областью теоретического осмысления только в русской философской критике XX столетия.

---

<sup>65</sup> Мейлах Б. С. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.; Л., 1962. С. 88.

## Глава II

### ИЗГНАНИЕ И БЕГСТВО

### ЛИТЕРАТУРНОСТЬ И АВТОБИОГРАФИЗМ

Одно из центральных мест в поэзии Пушкина южного периода занимает тема изгнания. Пристальный интерес поэта к определенной теме может быть обусловлен чисто творческими причинами, а может быть предопределен и особенностями его биографии. Так, появление у Пушкина темы изгнания связано не только с увлечением поэзией Байрона, становлением пушкинского романтизма, но и с вполне реальным «удалением Пушкина из Петербурга» (выражение Ф. Н. Глинки). Тем более любопытно попытаться разобраться в этом сложном переплетении автобиографических и литературных мотивов, реального и условного. Отдельное рассмотрение большой темы в творчестве поэта дает возможность прояснить характер взаимодействия в нем различных традиций и способ их авторского преломления. Это в свою очередь позволяет проследить мельчайшие сдвиги в литературном сознании Пушкина, установить те конкретные устойчивые модели, или, по выражению А. Н. Веселовского, «формы необходимости»,<sup>1</sup> с помощью которых поэт, наполняя их новым жизненным содержанием, трансформируя и включая в новые комбинации, преодолевал односторонность традиционных жанровых решений темы.

#### 1. Реально-биографическое изгнание и условно-поэтическое бегство?

Изгнание Пушкина из Петербурга сделало почти неизбежным обращение его к творчеству «поэта прощаний» Байрона. В поэтическом претворении этих жизненных обстоятельств Пушкин не имел возможности опереться на собственный художественный опыт и лишь в небольшой степени мог использовать опыт своих непосредственных предшественников в русской поэзии. Хотя многие другие романтические мотивы встречаются в предшествующей поэзии Пушкина, тема изгнания в ней даже не затрагивается. Почти

<sup>1</sup> *Веселовский А. Н. Историческая поэтика.* Л., 1940. С. 52.

не разрабатывалась эта тема и в русской поэзии 1800—1810-х годов. Впрочем, мы находим в ней мотивы странничества, бегства как ухода в идеальный мир, но они занимают довольно скромное место и представлены не в том бунтарском и мятежном ключе, какой им придал впоследствии Байрон и в котором они отчасти выдержаны у Пушкина. Начавшийся в первой половине 1820-х годов русский байронизм был по преимуществу «выхолощенным, лишенным протестующего начала».<sup>2</sup> Тема изгнания закономерно появляется в русском допушкинском романтизме в связи с судьбой Т. Тассо, неоднократно привлекавшей внимание русских поэтов (прежде всего Батюшкова), но и здесь она не имела самостоятельного значения, включаясь лишь в цепь бедствий, ниспосланных на певца враждебной к нему фортуной.

Первоочередное и определяющее влияние Байрона в избранном нами аспекте сказывается в следующем. В некоторой зависимости от Байрона (от того, как им решена тема изгнания) находится целый ряд пушкинских произведений, написанных в южной ссылке: не только (как обычно считается) элегия «Погасло дневное светило» и поэма «Кавказский пленник», но и стихотворения «Я видел Азии бесплодные пределы», «К\*\*\*» («Зачем безвременную скуку»), «Мне вас не жаль, года весны моей», «Я пережил свои желанья», «Наполеон». При этом собственные биографические обстоятельства как будто бы давали Пушкину все основания для того, чтобы писать о своей высылке из Петербурга как об изгнании; между тем вся его южная лирика первого года ссылки пронизана мотивами добровольного изгнничества, бегства, т. е. чисто байроническими мотивами.

Представление о том, что в романтической системе идей «в известном смысле „беглец“, добровольно покинувший родину и „изгнанник“, принужденный ее оставить насильственно, <...> выглядели как синонимы»,<sup>3</sup> хотя и не совсем верно, но все же близко к истине; тем не менее для того, чтобы собственное биографическое изгнание предстало в поэзии Пушкина как бегство, должны были быть какие-то основания. В поисках этих оснований исследователи доходили до того, что высылку Пушкина из Петербурга объявляли вполне соответствовавшей его собственным желаниям.<sup>4</sup> Цитируемые при этом поэтические свидетельства, конечно, могли быть простой условностью, но как быть с признанием Пушкина в письме к Вяземскому, написанном еще в столице в апреле 1820 года: «Петербург душен для поэта. Я жажду краев чужих; авось полуденный воздух оживит мою душу» (XIII, 15)?<sup>5</sup>

Характер этого признания проясняет сопоставление его с письмом к Вяземскому А. И. Тургенева от 21 апреля того же года:

<sup>2</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 150.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1981. С. 66.

<sup>4</sup> См. комментарий Н. О. Лернера в кн.: *Пушкин*. [Соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1908. Т. 2. С. 579.

<sup>5</sup> *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949. Т. I—XVI. Далее всюду ссылки на Пушкина, кроме особо оговоренных случаев, даются на это издание в тексте с указанием тома римской цифрой, страницы — арабской.



«Пушкин прочитал мне письмо к тебе, и я увидел, что он едва намекнул о беде, в которую попался и из которой спасен моим добрым гением и добрыми приятелями».<sup>6</sup> Очевидно, что фраза в письме к Вяземскому носит аллюзионный характер: в такой, чисто поэтической форме Пушкин намекает на свой скорый отъезд и сообщает об изгнании как о собственном добровольном «бегстве» из Петербурга. Нетрудно предположить, что поэтическая тирада в письме стилизована под романтическое признание, типологически близкое к декларациям разочарования Чайльд-Гарольда в знаменитом «Паломничестве». Ср., например:

Then loathed he in his native land to dwell,  
Which seem'd to him more lone that Eremite's sad cell

.....  
And from land resolved to go,  
And visit scorching climes beyond the sea...<sup>7</sup>

Приведенные фрагменты содержат те же мотивы, что и фраза из письма к Вяземскому, и в значительной степени основаны на той же фразеологии.

Связь пушкинской тирады из письма к Вяземскому с байронизмом становится еще более очевидной, если сопоставить ее с письмом самого Вяземского к Тургеневу от 11 октября 1819 г.: «...или за Байроном пуститься по всему свету вдогонку за солнцем, или в губернском правлении — за здравым рассудком и правдою, бежавшими из России, или... <...> Там родина моя, где польза или наслаждение, а здесь я никого не пользую и ничем не наслаждаюсь. Сделайте со мною один конец, или выведите мою жизнь на свежую воду, или и концы в воду! Вот тебе и моего байронства» (ОА, 1, 327—328).

Строки эти, по-видимому, представляют собой слегка пародийную и ироническую вариацию на тему «Паломничества Чайльд-Гарольда», которым Вяземский в то время был страстно увлечен. В этом же письме он писал Тургеневу: «Я все это время купаюсь в пучине поэзии: читаю и перечитываю лорда Байрона, разумеется, в бледных выписках французских. Что за скала, из коей бьет море поэзии! Как Жуковский не черпает тут жизни, коей стало бы на целое поколение поэтов! Без сомнения, если решусь когда-нибудь чему учиться, то примусь за английский язык единственно для Байрона. Знаешь ли ты его „Пилигрима“, четвертая песнь? Я не утерплю и, верно, хотя для себя, переведу с французского несколько строк, разумеется, сперва прозою; и думаю, не составит ли маленькую статью о нем, где мог бы я перебрать лучшие его места,

<sup>6</sup> Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 2. С. 35. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте: ОА, том, страница.

<sup>7</sup> Перевод: «И он почувствовал отвращение к тому, чтобы жить в родной стране, // Которая показалась ему более одинокой, чем печальная келья отшельника <...> И решился бежать из страны // И посетить знойные страны за морем» (песнь 1, строфы 4, 6). Здесь и далее приводятся построчные переводы автора, сверенные в отдельных случаях с прозаическими переводами К. Гумберта, А. Богаевской и Стальки в изд.: *Байрон* [Д. Г. Н.] Полн. собр. соч. Киев; СПб.; Харьков, 1904. С. 789—890.

а более бросить перчатку старой, изношенной шлюхе — нашей поэзии, которая никак не идет языку нашему?» И далее следовал прямой вопрос о Пушкине, который мог стать дополнительной побудительной причиной к тому, чтобы передать последнему призыв Вяземского: «Племянник читает ли по-английски? Кто в России читает по-английски и пишет по-русски? Давайте его сюда! Я за каждый стих Байрона заплачу ему жизнью своей» (ОА, 1, 326—327, 648). Пушкин, несомненно, был знаком с этими письмами.<sup>8</sup>

На «байроническое» письмо Вяземского Тургенев отвечал: «Ты проповедуешь нам Байрона, которого мы все лето читали. Жуковский им бредит и питается. В планах его много переводов из Байрона. Я нагреваюсь им и недавно купил полное издание в семи томах. Четвертая песнь „Пилигрима“ и моя любимая» (ОА, 1, 334). Нельзя сказать, чтобы на эти и другие высказывания в переписке Тургенева и Вяземского до сих пор совершенно не обращали внимания. Д. Д. Благой, давая в своей монографии отсылки к соответствующим страницам «Остафьевского архива», пишет: «...с 1819 года имя Байрона <...> попадает в центр усиленного внимания того дружеского литературного круга, с которым Пушкин был ближайшим образом связан, мнениями и суждениями участников которого особенно дорожил».<sup>9</sup> Этот вывод нам представляется недостаточным.

Фразу Тургенева: «Ты проповедуешь нам Байрона, которого мы все лето читали» — следует, вероятно, отчасти распространить и на Пушкина. Разумеется, не зная английского языка, поэт не мог в такой степени «читать» Байрона, как Тургенев и Жуковский, но общее представление о творчестве английского поэта он, вероятно, уже составил. В творчестве самого Пушкина это представление тогда еще не отразилось. Скорее оно сказалось на его жизненном поведении. Для Пушкина в это время характерна ориентация на дендизм в его крайних проявлениях. Как известно, П. В. Анненков объяснял бурную жизнь Пушкина на юге и некоторые особенно резкие ее проявления байроническим настроением.<sup>10</sup> Нам кажется, что на поведении Пушкина это настроение начало сказываться еще раньше. Не случайно А. И. Тургенев писал И. И. Дмитриеву 13 мая 1821 года: «Пушкин написал другую поэму — „Кавказский пленник“; но в поведении не исправился; хочет непременно не одним талантом походить на Байрона».<sup>11</sup> Если справедливо предположение о том, что план совместной поездки в Крым вместе с Раевскими существовал еще до ссылки,<sup>12</sup> то он скорее всего был связан с тем байроническим культом странничества, бегства в чужие края, который столь отчетливо проявился в письмах Вяземского.

<sup>8</sup> См.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.; Л., 1950. С. 251.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> См.: Анненков П. В. Пушкин в Александровскую эпоху. 1799—1826 гг. СПб., 1874. С. 170—173.

<sup>11</sup> Русский архив. 1867. № 4. Стб. 664. Ср. также: ОА, 2, 187.

<sup>12</sup> См.: Бертье-Делагард А. Л. Память о Пушкине в Гурзуфе // Пушкин и его современники. СПб., 1914. Вып. 17—18. С. 92—104; Недзельский Б. Л. Пушкин в Крыму. Симферополь, 1929. С. 34.

## 2. Пушкин, «Чайльд-Гарольд» и лирика Байрона

Познакомившись с текстом элегии «Погасло дневное светило», Вяземский писал Тургеневу: «Что за шельма! Не я ли наговорил ему эту байронщизну:

Но только не к брегам печальным  
Туманной родины моей.

(ОА, 2, 107)

При этом Вяземский мог иметь в виду и то, что сам он в письмах к Тургеневу не раз обращал внимание на соответствующее место в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» во французском переводе: «Vaisseau léger! Vaisseau propice! Tu voles sur l'onde écumante! Peu m'importe le rivage, où tu me conduis, pour vu que ce ne soit pas le mien! Salut, salut, o vagues bleuâtres! O mon pays natal, adieu!»<sup>13</sup> (ОА, 1, 338, 354—355).

Впрочем, определение «байронщизна» Вяземский скорее всего относил ко всему стихотворению. И действительно, вопреки авторитетному суждению Б. В. Томашевского,<sup>14</sup> пушкинская элегия воспроизводит в трансформированном виде почти все мотивы первой песни «Паломничества». Переоценка лирическим героем Пушкина своего жизненного пути производится в полном соответствии с содержанием чайльд-гарольдовского разочарования:

And conscious Reason whisper'd to despise  
His early youth, misspent in maddest whim.<sup>15</sup>

Опору в поэме Байрона находят и пушкинский мотив «младых изменниц»:

Yea! none did love him — not his lemans dear —  
But pomp and power alone are woman's care,<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Перевод: «Корабль легкий! Корабль послушный! Ты летишь через пенные волны! Неважно, к какому берегу ты несешь меня, лишь бы это не был мой родной берег! Привет, привет вам, голубые волны! О моя родная страна, прощай!». Вяземский цитирует Байрона по французскому переводу в женевской «Bibliothèque Universelle» (1817. Vol. 5).

<sup>14</sup> См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 389.

<sup>15</sup> Перевод: «И здравый разум шепотом советовал презреть // Свою раннюю юность, зря потраченную на безумные прихоти» (песнь 1, строфа 27). Небесследным, по-видимому, для пушкинского усвоения поэзии Байрона оказалось то обстоятельство, что Вяземский исполнил свое намерение, высказанное в письме к Тургеневу от 11 октября 1819 г. Он действительно перевел прозой с французского перевода строфы 179—180, 184, 178, 130—131, 121 и 124 этой песни и поместил эти переводы в письме к Тургеневу от 17 октября 1819 г. Однако, почувствовав в своих переводах холодную риторику, предопределенную французским текстопосредником, Вяземский отказывается от повторения подобных опытов: «Капля, которую поглощает океан лазурный, но иногда и мрачный, как лицо небес, в них отражающееся. Нет, сохрани меня, боже, не стану живописать Байрона с бледного трупа! Что за бледность после того была бы в списке моем, уже не смертная, а шишковская!» (ОА, 1, 332). Основываясь на печальном опыте Вяземского, Пушкин, по всей вероятности, будет читать английского поэта преимущественно в оригинале с помощью Раевских и, возможно, других своих друзей.

<sup>16</sup> Перевод: «Нет! никто не любил его — даже его дорогие любовницы — // Роскошь и власть одни составляют заботу женщины» (песнь 1, строфа 9).

и мотив «питомцев наслаждений», причем стих «Минутной младости минутные друзья» скорее всего представляет собой перифразу байроновского «flatterers of the festal hour» (буквально: «льстецы праздничного часа» или «друзья на час» — песнь 1, строфа 9).<sup>17</sup>

Разумеется, если говорить о названных мотивах по отдельности, то они звучали и в предшествующей лирике Пушкина. Однако речь идет об определенном сочетании этих мотивов, причем не только друг с другом, но также и с мотивом неразделенной любви-страсти, как определенного комплекса разочарования, обуславливающего добровольное бегство героя. В этом смысле зависимость именно от Байрона несомненна.

Мотив не затухающих в сердце лирического героя любви-страсти, воспоминаний о минувших страданиях в «Чайльд-Гарольде», впрочем, не занимает такого места, как у Пушкина. К тому же герой «Паломничества» не является отвергнутым, а сам отвергает предмет своей любви (см. песнь 1, строфу 8), что скорее уже напоминает автохарактеристику Онегина (четвертая глава, строфы XIV—XV). Зато сходным с Пушкиным образом мотив воспоминаний о минувших страданиях любви, причем уже о любви отвергнутой, представлен у Байрона в лирике. Так, в стихотворении «Стансы к некоей даме, написанные при отъезде из Англии» (1809)<sup>18</sup> неразделенная любовь покидающего родину героя к даме его сердца декларируется рефреном «Любить могу я лишь одну». В душе лирического героя Пушкина ничто не излечило «прежних сердца ран, глубоких ран любви». Аналогичным образом и лирическому «я» Байрона не удастся заставить себя забыть его возлюбленную:

'T is long since I beheld that eye  
Which gave me bliss or misery;  
And I have striven, but in vain,  
Never to think of it again:  
For though I fly from Albion,  
I still can only love but one.<sup>19</sup>

У Пушкина не содержится и намек на имя возлюбленной; у Байрона же эта безымянность, потаенность любимой декларируется прямо:

And who that dear loved one may be  
Is not for vulgar eyes to see...<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Показательно, что В. М. Жирмунский связывал эти мотивы в «Кавказском пленнике» с воздействием на Пушкина «Чайльд-Гарольда» и «Корсары» (Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 155).

<sup>18</sup> В обширной литературе на тему «Пушкин и Байрон» почти не затронут вопрос о влиянии на Пушкина лирики Байрона.

<sup>19</sup> Перевод: «Давно не видел я тот взгляд, // Который давал мне блаженство или несчастье, // И я старался, но напрасно // Никогда не думать о нем опять: // Так как хотя я и спешу из Альбиона, // Я все еще не могу любить никого, кроме нее».

<sup>20</sup> Перевод: «И кто эта одна дорогая любимая может быть, // Не должны видеть глаза черни...»

Сама сюжетная ситуация и некоторые образы пушкинской элегии также напоминают байроновские «Стансы»:

'T is done — and shivering in the gale  
The bark unfurls her snowy sail;  
And whistling o'er the bending mast,  
Loud sings on high the fresh'ning blast;  
And I must from this land be gone,  
Because I cannot love but one.<sup>21</sup>

Все это позволяет видеть здесь непосредственное влияние, тем более что знакомство Пушкина с лирикой Байрона, в известном смысле примыкающей к первой песне «Паломничества», более чем вероятно.

Таким образом, комплекс мотивов пушкинской элегии находит более или менее близкое соответствие в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» и в цитированных выше «Стансах». Элегия, в сущности, соткана как бы из преобразованных отрывков «Паломничества», и даже «волшебные края полуденной земли»,<sup>22</sup> которые лирический герой Пушкина видит с корабля, напоминают описание Лиссабона, следующее в поэме сразу за «Прощанием» Чайльд-Гарольда с отечеством:

Oh, Christ! it is a goodly sight to see  
What Heaven hath done for this delicious land!  
What fruits of fragrance blush on every time!  
What goodly prospects over the hills expand!<sup>23</sup>

Если элегическое «упоение» воспоминанием, с которым лирический герой Пушкина устремляется к «отдаленному берегу», находится в русле мотивного строя русского романтизма, то пафос, который набирает тема в дальнейшем, имеет уже явно байронический характер: «мечту» и «слезы» даже несколько неожиданно сменяют мотив «безумной любви» и интонация трагического протеста. Впрочем, верно и то, что элегия в определенной степени навеяна реальными чувствами и впечатлениями поэта во время плавания на бриге «Мингрелия» с семейством Раевских. Однако «для романтического сознания реальностью становились те чувства, которые можно было сопоставить с литературными образцами».<sup>24</sup> При этом

<sup>21</sup> Перевод: «Пора — и, разбиваясь о бурю, // Корабль развернул свой белоснежный парус; // И, свистя над изгибающейся мачтой, // Громко поет в вышине освежающий порыв ветра, // И я должен уехать из этой страны, // Потому что не могу любить никого, кроме одной».

<sup>22</sup> Впоследствии этот романтический мотив «волшебного края» (ср., например, «Тавриду» Батюшкова, 1815) был развит Пушкиным в стихотворении «Кто видел край, где роскошью природы» (1821) и в «Отрывках из путешествия Онегина». В этой идеализации определенной местности (которая, кстати сказать, у Байрона отнюдь не безусловна, а находится в сочетании с отрицанием отдельных сторон цивилизации — войны, урбанизации) отразилось, разумеется, не конкретное описание, а вообще тот культ природы и страннической тяги к чужим краям, который составлял существеннейший пафос поэмы Байрона.

<sup>23</sup> Перевод: «О боже! как отрадно видеть, // Что небо сделало для этой восхитительной страны! // Какие ароматные плоды рдеют на каждом дереве! // Какие чудесные виды открываются за холмами!» (песнь I, строфы 14—15).

<sup>24</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 229.

реально-биографические основания этих чувств часто играют второстепенную роль, а то и подвергаются определенным деформациям.

Реальные события судьбы поэта, как правило, проникают в творчество поэта-романтика уже преображенными воздействием тех самых «форм необходимости», о которых писал А. Н. Веселовский. О степени происходящих дивергенций говорить тем сложнее, чем труднее представить себе, как воспринимал известные события своей жизни сам поэт. Так, например, у нас нет никаких данных о том, что в период создания элегии «Погасло дневное светило» Пушкин действительно переживал серьезное разочарование в своей петербургской жизни. Более того, сам поэт признавался в том, что в обществе Раевских он провел «счастливейшие минуты жизни» (XIII, 19), однако досада на Петербург, который еще совсем недавно был для него «душен», могла не оставлять Пушкина и в августе—сентябре 1820 года.

Тем не менее об условности некоторых мотивов элегии можно говорить достаточно уверенно. Так, у Пушкина, переживающего в это время увлечение путешествовавшей вместе с семьей Раевских старшей дочерью генерала Н. Н. Раевского Екатериной, вряд ли могла быть подкреплена какими-то значительными реальными чувствами тема незатухающей неразделенной любви-страсти к оставленной на родине даме сердца. Аналогичным образом, когда Пушкин писал элегию «Погасло дневное светило», он меньше всего имел право быть разочарованным в дружбе. Вспомним, какое участие приняли в его судьбе Карамзин, Жуковский, А. И. Тургенев, Чаадаев, Ф. Н. Глинка, Гнедич. Собственная судьба Пушкина, следовательно, давала ему все основания, чтобы писать о неизменности дружбы;<sup>25</sup> он, однако, пишет об ее изменчивости. Разумеется, здесь имеется в виду совсем другой ряд в окружении Пушкина, ряд его товарищей «в пирах и наслажденьях», который в первую очередь составляли «лампысты». И тем не менее такой поворот темы будет оставаться все же загадочным, если не учитывать его определенную условность.

Условность мотива «неверных друзей», как и вообще всей темы разочарования, связана не только с внутренним сопоставлением себя с Чайльд-Гарольдом и с самим Байроном. Она предопределена традиционностью этой темы для унылой элегии и, шире, для романтической поэзии вообще.<sup>26</sup> Органичность уныло-элегической традиции для творческого сознания Пушкина выразилась в извест-

<sup>25</sup> Ср. эпилог «Руслана и Людмила», написанный 26 июля 1820 г.:

Я погибал... Святой хранитель  
Первоначальных, бурных дней,  
О дружба, нежный утешитель  
Болезненной души моей!  
Ты умолила непогоду...

<sup>26</sup> Показательно, что отдаленно сходный комплекс разочарования мы находим в одной из элегий Э. Парни (книга IV, элегия 14; параллель принадлежит Н. Дашкевичу; см.: *Пушкин*. [Соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 2. С. 431). Более непосредственное преломление в элегии, очевидно, получила традиция Батюшкова: экспозиция ее напоминает начало «Тени друга» (1814), а центральная тема воспоминаний о любимой отдаленно перекликается со строками «Разлуки» (1815): «...всюду

ном сглаживании байронических мотивов. Сам поэт не только не стремился отвести, но, напротив, подчеркивал известную соотнесенность элегии в первую очередь с Байроном. Так, хотя еще 20—24 сентября 1820 года в Кишиневе работа над элегией шла полным ходом,<sup>27</sup> Пушкин в письме к брату от 24 сентября сообщал, что написал ее «ночью на корабле» (XIII, 19).

Столь явный расчет на соотнесение с Байроном и его героем Чайльд-Гарольдом связан, конечно же, со стремлением «создать себе в литературе „вторую биографию“, которая служила бы в глазах читателей связующим контекстом для его произведений».<sup>28</sup> Когда же в сборнике «Стихотворений» 1826 года поэт в оглавлении пометил стихотворение как «Подражание Байрону», это означало, что подобное восприятие текста на фоне всем известного «Прощания» Чайльд-Гарольда входило в художественный замысел автора. Напрасно исследователь, желая отстоять оригинальность пушкинского текста, предлагал другое и противоречащее само себе объяснение: «Скорее Пушкин сделал помету для того, чтобы не вызвать упреков критиков, готовых во всем видеть подражания Байрону; в данном случае они могли усмотреть прямое сходство с прощанием Чайльд-Гарольда из первой песни „Странствий“ <...> и этой пометой как бы предупреждал возможность подобных придинок».<sup>29</sup>

Пушкин действительно подражал в этом стихотворении Байрону, но подражание это носило у него особый характер — характер наполнения собственным жизненным содержанием некоторых воспринятых от Байрона поэтических мотивов, а оригинальность содержания рождалась за счет их варьирования, свободного сочетания и скрещивания с другими «формами необходимости». Позднее сам поэт лучше всего определит такой тип подражания в рецензии на «Фракийские элегии» В. Теплякова: «Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения» (XII, 84).

Аналогичную попытку представляет собой и стихотворение «Мне вас не жаль, года весны моей», варьирующее некоторые мотивы элегии «Погасло дневное светило».<sup>30</sup> Отсутствие сожалений

---

мысль преследует одна // О милой, сердцу незабвенной, // Которой имя мне священо...» (указание на переключку также содержится у Н. Дашкевича). Ср. также «Разлуку» (1816) самого Пушкина. Недаром Вяземский ощущал близость пушкинской элегии даже к некоторым своим опытам: «У меня есть начало, которое как-то сродни этой пиесе:

Желанья, бурные желанья,  
К чему вновь слышу ваш призыв?...

(ОА, 2, 107—108)

<sup>27</sup> См.: Сандомирская В. Б. О первом наброске стихотворения «Увы! зачем она блистает...» // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1986. Вып. 20. С. 139.

<sup>28</sup> Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. С. 74.

<sup>29</sup> Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1. С. 388—389.

<sup>30</sup> См.: Сандомирская В. Б. О первом наброске стихотворения «Увы! зачем она блистает...» С. 138—139.

о прошедшей молодости, наполненной дружескими пирами и любовными увлечениями, сочетается здесь с острой тоской по вдохновенному творческому труду. Показательно при этом, что первые две строфы стихотворения также навеяны знаменитым «Прощанием» Чайльд-Гарольда с Британией:

For pleasures past I do not grieve,  
Nor perils gathering near;  
My greatest griefe is that I leave  
No thing that claims a tear.<sup>31</sup>

Только в отличие от чайльд-гарольдовского «Прощания» минувшие наслаждения у Пушкина более конкретны, в соответствии с первыми строфами «Паломничества» формулируются как «тайнства ночей», «венки пиров и чаши круговые». Приведенные строки непосредственно соседствуют в «Паломничестве» со строфой, отразившейся в стихотворении «Погасло дневное светило» (заключительная строфа «Прощания»); к тому же рефрен пушкинской пьесы «Мне вас не жаль...» прямо задан Байроном: «For pleasures past I do not grieve...» («Мне не жаль минувших наслаждений...») Но в отличие от Байрона лирический герой Пушкина находит, о чем пожалеть.

Слабое отражение пересмотра эпикуреизма, навеянного «Чайльд-Гарольдом» и отразившегося в пьесах «Погасло дневное светило» и «Мне вас не жаль...», находим и в стихотворении «Я видел Азии бесплодные пределы» (1820). Вряд ли можно считать случайной деталью, связанной только с личными впечатлениями поэта, что среди посетителей минеральных источников он отмечает и «увядших юношей, отступников пиров». Деталь эта слишком перекликается с автохарактеристиками в стихотворениях «Погасло дневное светило» и «Мне вас не жаль, года весны моей». Лирический герой этих стихотворений тоже является своего рода «отступником пиров», только отступником добровольным, а не вынужденным. Скорее всего и сам замысел этого стихотворения возник под прямым влиянием «Чайльд-Гарольда», в котором подобные пейзажно-декоративные зарисовки в соединении с историческими воспоминаниями составляют основу всей поэмы.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Перевод: «Мне не жаль минувших наслаждений, // Не страшны близкие опасности, // Моя величайшая печаль в том, что я не покидаю // Ничего такого, что вызвало бы слезы».

<sup>32</sup> Не исключено, что Пушкин ориентировался отчасти и на конкретное описание Байроном горного хребта Сеера-да-Синтра в Португалии (песнь 1, строфа 14). Сам поэт ощущал использование этого принципа Байрона и в «Кавказском пленнике»: «Местные краски верны но понравятся ли читателям избалованным поэтическими панорамами Байр<она> и Валь<тера> Ск<отта>». «Паломничество Чайльд-Гарольда» было описательной поэмой, поэмой-путешествием, в которой описания стран не объединены каким-либо сюжетным действием, а мотивированы лишь посещением их героем. То же самое, но как недостаток, Пушкин отмечает и в своей поэме: «...описание нравов черкесских[, самое сносное место во всей поэме,] не связано ни с каким происшествием и [есть] ни что иное как географическая статья или отчет путешественника» (XIII, 372, 371). Трансформация этого приема, по-видимому, имеет место и в послании «Чедаеву с морского берега Тавриды» (1824). Когда Пушкин писал по поводу этого стихотворения: «Видно, мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических» (VIII, 438), он, возможно, внутренне сопоставлял себя с Байроном.



В элегии «Я пережил свои желанья» тема изгнания остается как бы «за кадром»: стихотворение первоначально входило в поэму «Кавказский пленник», а следовательно, включалось в общий замысел «изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души» (XIII, 52), что предопределяло и появление в ней мотива добровольного изгнанничества. Монолог Пленника в пушкинской поэме и структурно и по содержанию аналогичен стансам Чайльд-Гарольда «К Инесе» в первой песни «Паломничества».<sup>33</sup> Соответственно отозвались эти стансы и в стихотворении «Я пережил свои желанья», набросанном на полях рукописи «Кавказский пленник», по крайней мере в его первой строфе. Правда, близость к Байрону в самом общем плане ощущается лишь в первой строфе, вторая, «Под бурею судьбы жестокой...», переводит тему в уныло-элегический план, что находит свое логическое завершение в использовании в третьей строфе расхожей уныло-элегической метафоры «запоздалого листа».<sup>34</sup> Таким образом, байроническая традиция в стихотворении опять скрестилась с традицией унылой элегии; при этом последняя возобладала и предопределила характер трансформации байронических мотивов: некоторую их сглаженность, приглушенность.

Аналогичное скрещивание двух поэтических традиций, в сущности, характерно для трактовки темы изгнания и во всей поэме «Кавказский пленник». Впрочем, скорее можно говорить не столько об их скрещивании, сколько о свободном смешении. Так, с одной стороны, если Чайльд-Гарольд равнодушен к женщинам вследствие пресыщенности, то Пленник — скорее вследствие несчастной любви: «Ты видишь след любви несчастной, // Душевной бури след ужасный...» Впрочем, это не мешает Пленнику одновременно повторять байронические трюизмы, обращенные к Черкешенке: «Пройдет любовь, настанет скука, // Красавица полюбит вновь» (IV, 107). Если в первой части «Кавказского пленника» запечатлен чайльд-гарольдовский комплекс добровольного изгнанничества: «Отступник света, друг природы, // Покинул он родной предел» (IV, 95), то во второй части, в заключительном объяснении с Черкешенкой, Пленник объявляет себя «гонимым судьбой» изгнанником: «Не плачь: и я гоним судьбою, // И муки сердца испытал. <...> Здесь на костях моих изгнанных // Заржавит тягостная цепь» (IV, 108). Таким образом, автор свободно применяет к Пленнику маску то байронического добровольного изгнанника, то гонимого уныло-элегического героя.

В наиболее чистом виде байроническая трактовка темы изгнания нашла свое выражение у Пушкина в стихотворении «Наполеон» (1821). Сочувственное изображение Наполеона-изгнанника в трех заключительных строфах стихотворения находило себе опору, естественно, не в грозной инвективе тирану «Оды к Наполеону Бонапарту» (1814), с которой его сопоставляли до сих

<sup>33</sup> В. М. Жирмунский усматривал родственные мотивы пресыщения в стансах «К Инесе» и в признаниях героя «Кавказского пленника» (*Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. С. 156).

<sup>34</sup> *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 321.

пор,<sup>35</sup> а в «Оде с французского» (1816) и «Прощании Наполеона» (1815). Так, например, в «Оде с французского» находим близкие Пушкину мысли о Наполеоне как одновременно о душеителе и «завещателе» свободы:

Even in this low world of care  
Freedom ne'er shall want an heir...<sup>36</sup>

Ср. у Пушкина:

И миру вечную свободу  
Из мрака ссылки завещал.

(II, 216)

В параллель к последним строкам можно привести также и «Прощание Наполеона», в котором возвращение свободы свергнутый император связывает со своим будущим возрождением:

Farewell to thee, France! — but when Liberty rallies  
Once more in thy regions, remember me then.<sup>37</sup>

Некоторые образы Пушкина и сама трактовка Наполеона как изгнанника, по-видимому, связаны и с «Одой к Наполеону Бонапарту», но они переосмыслены в направлении «Оды с французского», «Прощания Наполеона» и отдельных строф о Наполеоне (например, песнь 3, строфы 36—42) в «Паломничестве Чайльд-Гарольда». Так стихи:

И путник слово примиренья  
На оном камне начертит...—

возможно, навеяны «Одой к Наполеону Бонапарту»:

Or trace with thine all idle hand,  
In loitering mood, upon the sand,  
That Earth is now as free!<sup>38</sup>

Таким образом, тема изгнания в пушкинском стихотворении «Наполеон» решается в чисто романтическом ключе, не смягченном, как это было в других стихотворениях, влиянием унылой элегии, а отмеченном тем же трагическим максимализмом, которым проникнуты стихи о Наполеоне Байрона.<sup>39</sup> Сообразно с масштабом личности и судьбы героя пьесы он объявляется в стихотворении «изгнанником вселенной», причем изгнание Наполеона искупает, по мысли Пушкина, совершенные им преступления:

Искуплены его стяжанья  
И зло воинственных чудес  
Тоскою душевного изгнанья  
Под сенью чуждою небес.

(II, 216)

<sup>35</sup> Пушкин. [Соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 2. С. 575.

<sup>36</sup> Перевод: «Даже в этом низком мире забот // Свобода никогда не останется без наследника».

<sup>37</sup> Перевод: «Прощай, Франция! — но когда Свобода восстановится // Снова в твоих областях, вспомни обо мне тогда».

<sup>38</sup> Перевод: «Или черти своей праздною рукой, // В настроении безделья, на песке, // Что Земля теперь свободна!»

<sup>39</sup> Внимание Пушкина к трактовке Наполеона Байроном как павшего «льва», после которого народы «достались на добычу волкам», могло быть привлечено Вяزمским. См.: ОА, I, 341, 373.

### 3. Пушкинский «остракизм». «Вослед» Овидию?

Существенную трансформацию в решение темы изгнания вносит сопоставление Пушкиным собственной судьбы с судьбой Овидия. В связи с этим настойчивым сопоставлением П. В. Анненков вполне обосновано задавался вопросом: «...как мог горделивый образ Байрона мирно ужиться в душе Пушкина рядом с образом бедного римского денди, лишенного всякой нравственной энергии, разливавшегося постоянно в лести <...>?» — и отвечал на него следующим образом: «Дело в том, что и Байрон, и Овидий были олицетворение противоположных стремлений самого Пушкина в ту эпоху. Он жил тогда двойной жизнью, именно — потребностью отрицания современных условий общественного быта, которая в удалении от главных административных центров находила себе больший простор. Это настроение хорошо уживалось с Байроном, питаясь духом и мыслью британского поэта, но вместе с тем Пушкин жил еще надеждами и планами, прямо противоположными этому настроению <...> Пушкин жаждал именно, наподобие своего предшественника Овидия, наслаждений столичного жителя...».<sup>40</sup>

В целом этой характеристике нельзя, видимо, отказать в глубине проникновения в психологию Пушкина. Впрочем, в некоторых поправках она все же нуждается. Во-первых, как мы видели выше, байроническое отрицание умерялось в собственном творчестве поэта традициями унылой элегии. Во-вторых, стремление его в Петербург, так широко отразившееся в письмах Пушкина, в поэзии проявилось лишь в послании к Я. Н. Толстому. В-третьих, сам Пушкин был склонен смотреть на Овидия иначе, чем Анненков. В-четвертых, если байронический мотив добровольного изгнания был внутренним содержанием лирического героя Пушкина, то образ Овидия использовался для создания антитетического по отношению к римскому изгнаннику лирического героя, героя, который испытал на себе всю тяжесть положения Овидия, но остался тверд и незыблем в своих прежних идеалах. Наконец, в-пятых, как мы увидим ниже, образ Овидия отнюдь не вытесняет из поэзии Пушкина байронический мотив добровольного изгнания, а совмещается с ним, способствуя развитию и усложнению темы изгнания.

Характер лирического героя в стихотворениях «байронического» и «Овидиева» циклов строится по-разному: «Образ беглеца связывался с темой разочарования. Оставив на родине сердце и душевную свежесть, герой бежит из ставшего тюрьмой родного дома и не перестает тосковать по нему»; «Образ ссыльного изгнанника связан был с иными психологическими качествами: здесь требовалась не „преждевременная старость души“, а напротив — энергия и готовность к борьбе».<sup>41</sup> Для построения лирического героя первого типа байроническая традиция скрещивалась с тра-

<sup>40</sup> Анненков П. В. Пушкин в Александровскую эпоху. С. 166—167.

<sup>41</sup> Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. С. 66, 67.

дицией унылой элегии, для создания образа ссыльного изгнанника наиболее подходящей оказалась традиция дружеского послания в том ее виде, в каком она сложилась в 1820 году в «Вольном обществе любителей российской словесности».

Так, центральное место в стихотворении Пушкина «Из письма к Гнедичу» занимают тема верности поэта самому себе, своим прежним вольнолюбивым идеалам, тема достоинства поэта, высокого предназначения поэзии. Прозаическая часть письма, следующая сразу за поэтической, пронизана тоской и мечтами о Петербурге: «Не скоро увижу я вас; здешние обстоятельства пахнут долгой, долгою разлукой! молю Феба и Казанскую богоматерь, чтоб возвратился я к вам с молодостью, воспоминаньями и еще новой поэмой» (XIII, 28). Между тем в стихотворной части декларировано забвение Петербурга: «Забыл я вечный ваш туман», причем последний образ несет на себе следы байронического добровольного бегства.<sup>42</sup>

Противопоставление собственной линии поведения в изгнании малодушию Овидия, певшему «молебны лести» императору, органично сочетается в послании с поэтической характеристикой Гнедича: «Ты, коему судьба дала // И смелый ум и дух высокий...» В своем творчестве и эстетических декларациях Гнедич постоянно проводил тему независимости и гражданской стойкости поэта, что предопределило его высокий авторитет среди литераторов молодого поколения.<sup>43</sup> Однако Гнедич был лишь наиболее подходящим адресатом послания; в целом же оно было адресовано не только ему, но и другим петербургским друзьям Пушкина, прежде всего из так называемого «союза поэтов».

Симптоматично, что послание написано 24 марта 1821 года, т. е. почти ровно через год после памятного заседания в «Вольном обществе любителей российской словесности», состоявшегося 22 марта 1820 года, которое справедливо расценивается как «выступление „ученой республики“ в защиту Пушкина» от доноса В. Н. Каразина.<sup>44</sup> На этом заседании рассматривался вопрос о публикации в «Соревнователе просвещения и благотворения» стихотворения Дельвига «Поэты», в котором утверждалось, что подлинный поэт остается верен своему предназначению, несмотря на любые превратности судьбы. Там же Кюхельбекер читал свое стихотворение «Поэты». Строки его, обращенные к Дельвигу и Пушкину, были связаны с гонениями, которые нависли тогда над Пушкиным, и также развивали мысли о независимости и величии поэта:

<sup>42</sup> Ср. «Туманной родины моей» в элегии «Погасло дневное светило», в чем также не без основания усматривают отзвук Байрона.

<sup>43</sup> См.: *Медведева И. Н.* И. Гнедич и декабристы // *Декабристы и их время.* М.; Л., 1951. С. 101—154; *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.; Л., 1964. С. 241—245. Не случайно послание Пушкина открывает собой целую серию хлебных посланий к Гнедичу, созданных молодыми поэтами «ученой республики»: Рылеевым (1821), Дельвигом (1821 или 1822), Плетневым (1822), Баратынским (1823; два послания). В некоторых из них варьировались мотивы пушкинского послания.

<sup>44</sup> *Базанов В. Г.* Ученая республика. М.; Л., 1964. С. 137, 142.

О Дельвиг, Дельвиг! что гоненья?  
Бессмертие равно удел  
И смелых, вдохновенных дел,  
И сладостного песнопенья!

.....

И ты — наш юный Корифей —  
Певец любви, певец Руслана,  
Что для тебя шипенье змей,  
Что крик и Филина и Врана? <sup>45</sup>

В этом контексте стих пушкинского послания к Гнедичу «Все тот же я, как был и прежде» воспринимается как своего рода ответ на ободряющие призывы друзей, а строки: «Где я сокрылся от гоненья // Ханжи и гордого глупца» — возможно, метят и в Каразина.

Дальнейшее развитие в творчестве Пушкина темы изгнания связано с использованием найденной в послании к Гнедичу условной формулы забвения Петербурга, равнодушия к нему. В послании «Чедаеву» («В стране, где я забыл тревоги прежних лет») формула эта обогащается за счет противопоставления: «Но дружбы нет со мной. <...> Ничто не заменит единственного друга», и далее следует изъявление благодарности за поддержку в минуту отчаяния: «Ты видел, как потом в волнении страстей // Я тайно изнывал, страдалец утомленный...» (II, 188) Можно было бы считать эти стихи чисто автобиографическим признанием, тем более что в «Дневнике» Пушкина есть запись, относящаяся приблизительно ко времени работы над посланием: «Получил письмо от Чедаева. — Друг мой, упреки твои жестоки и несправедливы; никогда я тебя не забуду. Твоя дружба мне заменила счастье. — Одного тебя может любить холодная душа моя. — Жалею, что не получил он моих писем: они бы его обрадовали. — Мне надобно его видеть» (XII, 303).<sup>46</sup>

Любопытно, однако, что совершенно аналогичные строки благодарности за нравственную поддержку в трудных обстоятельствах мы находим также в послании «Ф. Н. Глинке» (1822) и в «Посвящении Н. Н. Раевскому» к поэме «Кавказский пленник» (1820—1821). Разумеется, Пушкин и в самом деле был обязан сразу трем этим его друзьям, и каждому по-своему. Но столь настойчивое использование одного и того же мотива, причем в сходных выражениях, свидетельствует и о существовании некой его литературной модели. И модель эта известна.

#### 4. «Элегии с Понта» А. С. Пушкина

В некоторой связи с работой над посланием «Чедаеву», по-видимому, находятся строки стихотворения «Кто видел край, где роско-

<sup>45</sup> Кюхельбекер В. К. Избр. произв.: В 2-х т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 133 (Б-ка поэта. Большая серия).

<sup>46</sup> Впрочем, эта дневниковая запись, по-видимому, одновременно является в некоторой своей части и прозаической программой послания «Чедаеву».

шью природы», не вошедшие в окончательный текст, над которым Пушкин также работал в апреле 1821 года (II, 1096):

В моих руках Овидиева лира  
Счастливая певица красоты  
Певица не<г>, изгнанья и разлуки  
Найдет ли вновь свои живые звуки?

(II, 667)

Послание это действительно написано с «Овидиевой лирой» в руках. Тема Овидия как поэта-изгнанника, открыто заявленная с самого начала («Где прах Овидиев пустынный мой сосед»), затем уходит в подтекст: основные мотивы стихотворения перекликаются с мотивами «Скорбных элегий» и «Писем с Понта» Овидия. Что касается мотива благодарности за поддержку в трудных обстоятельствах, центрального мотива второй части послания «Чедаеву», то его литературную основу, безусловно, составляют начальные стихи пятой элегии первой книги «Скорбных элегий». <sup>47</sup> При этом в самом общем виде мотив этот, составивший основу и «Посвящения Н. Н. Раевскому», и послания «Ф. Н. Глинке», обозначался уже в подзаголовке французского прозаического перевода этой элегии в собрании сочинений Овидия: «L'ami constant» («Постоянный друг»). <sup>48</sup>

Для интересующей нас темы имеет значение до сих пор не решенный вопрос о том, по какому изданию русский поэт знакомился с поздними творениями римского изгнанника. Основываясь на известных свидетельствах И. П. Липранди, <sup>49</sup> можно утверждать, что, помимо латинского оригинала, в который Пушкин, несомненно, заглядывал, он пользовался в основном собранием сочинений Овидия во французском переводе. Это, следовательно, могло быть только собрание сочинений, вышедшее в Париже двумя изданиями: в 1799 и (с незначительными изменениями) в 1819 годах. <sup>50</sup> В предисловии к соответствующему тому в обоих изданиях, а в издании 1819 года еще и в заглавии «Письма с Понта» были обозначены как «элегии в форме писем». <sup>51</sup> Такое причудливое обозначение жанра Овидиевых «Ex Ponto» уже проясняет вопрос о жанровой природе пушкинских стихотворений «Чедаеву» и «К Овидию». Вторую часть первого из этих посланий составляют мотивы, традиционные для унылой элегии. Однако здесь они трансформируются в соответствии с преодолением лирическим героем его «ранних печалей» благодаря дружеской поддержке.

Второе послание Пушкин, готовя к печати сборник своих стихотворений, хотел поместить в разделе «Элегии» (см. его письмо к Плетневу — XIII, 158) и в конце концов напечатал в «Смеси». «Очевидно, — замечал по этому поводу Б. В. Томашевский, — Пушкин чувствовал жанровое родство данного послания с историческими

<sup>47</sup> См.: *Жирицкий Л. В.* Пушкин и Овидий // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. Симферополь, 1927. Т. 1. С. 4.

<sup>48</sup> *Ovide. Oeuvres complètes.* Paris, 1799. Т. 6. Р. 47.

<sup>49</sup> А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 1. С. 320—321.

<sup>50</sup> В библиотеке Пушкина было издание 1799 г., в 8-ми т.

<sup>51</sup> *Ovide. Oeuvres complètes.* Т. 7. Р. 3.

элегиями Батюшкова; кроме того, личная тема, занимавшая такое обширное место в данном стихотворении, также заставляла осмыслить его как элегию». <sup>52</sup> Видимо, Пушкин сознавал и родство своего стихотворения с Овидиевыми «элегиями в форме писем», в которых уже был заложен тот своеобразный синтез субъективного и объективного, связанного с адресатом послания и с остальным миром.

По-видимому, сам замысел создания серии посланий, адресованных поэтом-изгнанником его близким друзьям в столицу, связан с традициями остракической поэзии позднего Овидия. Заслуживает внимания, что в старых французских изданиях Овидия в заглавиях «Писем с Понта» выставлялись их адресаты. Эта особенность построения и содержания «Ех Понто» отмечалась и в предисловии: «Эти письма адресованы его (Овидия. — С. К.) именитым римским друзьям, имена которых он не считает больше себя обязанным умалчивать из политических предосторожностей, как он делает это в „Скорбных элегиях“; здесь мы видим Фабия, Котту, Помпея и многих других знатных особ, с которыми Овидий находился в тесном общении». <sup>53</sup>

Уже отмечалось, что за время между созданием стихотворений «Из письма к Гнедичу» и «К Овидию» Пушкин пересмотрел свое отношение к «Скорбным элегиям» и «Письмам с Понта». В стихотворении «К Овидию» уже нет каких-либо упреков римскому поэту в малодушии. <sup>54</sup> При этом преимущественная ориентация Пушкина на «Письма» особенно показательна в связи с их противопоставлением «Скорбным элегиям» в «Предупреждении» к тому «Писем с Понта» в обоих изданиях собрания сочинений Овидия: «Некоторые ученые настаивают на том, что стиль „Понтийских элегий“ был более отточенным и что в нем более мужества и силы, чем в стиле „Скорбных элегий“: ученый Понтан находит здесь почти такую же разницу, как между героической поэмой и простой элегией». <sup>55</sup>

Преимущественная ориентация Пушкина на «Письма» сказывается уже в близости стихотворения «Чедаеву» к посланию Овидия «Аттику» («Ех Понто», кн. II, № 4); <sup>56</sup> в последнем находят некоторое соответствие пушкинские мотивы тоски о друге, с которым пришлось расстаться, воспоминаний о совместном времяпрепровождении и благодарности за поддержку и помощь. Но заимствований и реминисценций при сравнении как с латинским оригиналом, так и с французским переводом послания не обнаруживается:

<sup>52</sup> Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1. С. 540. Кстати, в одном из не дошедших своих писем к Пушкину в Кишинев Гнедич, которому Батюшков некогда писал о своем увлечении сюжетом «Овидий в Скифии» (*Батюшков К. Н. Соч. СПб., 1887. Т. 3. С. 456*), мог сообщить об этом оставшемся неисполненным замысле поэта.

<sup>53</sup> *Ovide. Oeuvres complètes. Т. 7. Р. 3.*

<sup>54</sup> Нежеланием укорить Овидия за его мольбы к Августу о пощаде объясняется, по всей вероятности, и замена в окончательной редакции двух стихов варианта белого автографа: «Но не унизил век изменой беззаконной // Ни гордой совести, ни лиры непреклонной» (II, 721).

<sup>55</sup> *Ovide. Oeuvres complètes. Т. 7. Р. 4.*

<sup>56</sup> *Жирицкий Л. В. Пушкин и Овидий. С. 4.*

Овидий спрашивает Аттика, не забыл ли он его,<sup>57</sup> сетует на друзей, отказывается верить в то, что они отступились от него, и призывает Аттика быть твердой и верной опорой старому другу; Пушкин же пишет о том, как ему недостает Чаадаева, что ничто не может заменить ему «единственного друга», и мечтает о новой встрече с ним. Следовательно, сходство заключается лишь в свободном использовании некоего примерно общего сценария, который Пушкин мог воспринять уже через «краткое содержание» (Argument) послания «Аттику», следовавшее во французских изданиях сразу после заголовка. Оно формулируется как «приятное воспоминание о близком общении, некогда бывшем с этим дорогим другом».<sup>58</sup> В сущности, примерно так же могла бы быть обозначена и вся вторая часть (стихи 33—68) пушкинского послания, с той только разницей, что это общение было не только приятным, но и научило лирического героя стихотворения «переносить жизнь стоической душой». В третьей части общение это провозглашается необходимым, чтобы перенести изгнание.

Центральное место в послании Пушкина занимают мотивы духовного обновления и «сетей», в плену которых бился герой в Петербурге. Стихотворение представляет собой своего рода освобождение от байронизма и традиций унылой элегии под влиянием «Писем с Понта», в которых «отчаяние сменяется более спокойным настроением».<sup>59</sup> «Идеализированная тишина и умиротворение в творчестве», которых поэт так желал в стихотворении «Мне вас не жаль, года весны моей» в противовес «бурной игре страстей»,<sup>60</sup> оказываются в послании «Чадаеву» обретенными.

## 5. Послание «К Овидию» Прорыв к многосторонности

Послание «К Овидию» также имеет много от Овидия в тоне и манере, но сам замысел его, очевидно, был подсказан другими источниками. Высказывалось предположение о том, что «поощряющим примером для стихотворения „К Овидию“ (1821) послужили аналогичные „послания“ (epistole) „К Вергилию“ (1809) и „К Гомеру“ (1809) Пиндемонте, большого знатока и поклонника древней литературы».<sup>61</sup> Между тем существует гораздо более близкий к пушкинскому стихотворению ориентир, с которым поэт наверняка был знаком. Это «Ода на изгнание Овидия» французского поэта Ленжанда,<sup>62</sup> неизменно открывавшая с середины XVIII века том «Писем с Понта» в

<sup>57</sup> Впрочем, аналогичные вопросы были, очевидно, в не дошедшем до нас письме Чаадаева Пушкину; об этом можно судить по ответным словам поэта: «Друг мой, упреки твои жестоки и несправедливы: никогда я тебя не забуду» (XII, 303).

<sup>58</sup> *Ovide. Oeuvres complètes*. Т. 7. Р. 125.

<sup>59</sup> *Жиряцкий Л. В.* Пушкин и Овидий. С. 4.

<sup>60</sup> *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. С. 487.

<sup>61</sup> *Розанов М. Н.* Об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонти» // Пушкин. М.; Л., 1930. Сб. 2. С. 131.

<sup>62</sup> Скорее всего автором ее является Жан де Ленжанд (1580 (?)—1616 (?)), секретарь кабинета Людовика XIII, один из участников издания: *Les épîtres d'Ovide, traduites en prose française par les Crs. du Petron, de la Brosse, de Lingende et Hédélin*. Paris, 1615.



изданиях Овидия во французских переводах, в том числе в изданиях 1799 и 1819 годов. Ода эта написана в форме обращения к Овидию и имеет некоторые сходные черты в построении с пушкинским стихотворением «К Овидию». Как и Пушкин, вначале Ленжанд рассказывает о самом изгнании Овидия, используя его собственные произведения, а в конце связывает историческую тему с современной: Амур, ставший причиной его несчастий, призывает Овидия на берега Сены, где, наконец, должны закончиться его страдания. В отличие от французского поэта Пушкин сам посещает места последних лет жизни Овидия, и вообще пушкинский шедевр, разумеется, имеет мало общего с аллегорической одой Ленжанда, напоминающей поэзию рококо. Однако это произведение могло быть возможным импульсом к возникновению замысла, тем более что послание «К Овидию» обнаруживает и реминисценции из него. Так, стихи 33—34:

Ни слава, ни лета, ни жалобы, ни грусть,  
Ни песни робкие Октавия не тронут —

по всей видимости, навеяны строками из «Оды на изгнание Овидия»:

Mais ni ton nom fameux jusqu'aux bords d'ou l'aurore  
Se lève pour nous voir,  
Ni tes justes regrets, ni tes beaux vers encore  
Ne purent l'émouvoir.<sup>63</sup>

Конструируя характер лирического героя во второй части стихотворения, Пушкин использует некоторые черты образа поэта-изгнанника, которые уже появлялись ранее в других пьесах на эту тему. При этом происходит довольно причудливое смешение двух разных, однако в этом контексте мало противоречащих друг другу типов лирического героя. «Суровый славянин, я слез не проливал» может относиться только к тому образу поэта-изгнанника, сохраняющего мужество в суровых обстоятельствах, с которым мы ранее сталкивались в послании к Гнедичу.<sup>64</sup> «Изгнанник самовольный, и

<sup>63</sup> Перевод: «Но ни твоё имя, известное до тех берегов, откуда заря // Встаёт, чтобы увидеть нас, // Ни твои справедливые сожаления, ни твои прекрасные стихи // Не смогли ещё тронуть его» (см.: *Ovide. Oeuvres complètes*. Т. 7. P. 5).

<sup>64</sup> Показательно при этом, что само выражение «суровый славянин», возможно, представляет собой отзвук стихотворения Кюхельбекера «Поэты», о котором речь шла выше. Ср.:

Но ты — единственный философ,  
Державин, дивный исполин, —  
Ты пройдёшь мглу веков несметных —  
В народах будешь жить несчетных  
И твой питомец, Славянин,  
Петром, Суворовым, тобою  
Великий в храме бытия,  
С своей бессмертной судьбою,  
С делами громкими ея —  
Тебя похитит у забвенья!

(*Кюхельбекер В. К.* Избр. произв. Т. 1. С. 132—133). Образ «великого Славянина» «с своей бессмертной судьбою» тем более мог быть претворён Пушкиным в соответствии с его собственными художественными задачами, что он непосредственно предшествует известным строкам «О Дельвиг! Дельвиг! что гоненья», с которыми поэт был, конечно же, хорошо знаком (напомню, что еще далее следовало обращение к самому Пушкину).

светом, и собой, и жизнью недовольный» — это уже абрис байронического характера, разочарованного беглеца, с которым не очень вяжется образ «сурового славянина». Правда, байронический характер вырисовывается, естественно, не в его первоизданном виде, а в том его варианте, который ранее был намечен в стихотворениях «Погасло дневное светило» и «Мне вас не жаль...». Повторена даже деталь последнего стихотворения: «С душой задумчивой» (ср.: «Задумчивый, забав чуждаюсь я»). Но и этот образ, родившийся от скрещивания байронической традиции с традицией унылой элегии (с характерным для ее героя налетом мечтательности, задумчивости, самоуглубленности), также не вяжется с обликом «сурового славянина». Облик этого последнего слегка противоречит и детали, появляющейся ниже: «Как ты, враждующей покорствуя судьбе» (что-нибудь одно: либо противостояние судьбе, либо покорность ей).

Перебрав вначале опробованные ранее в других стихотворениях «маски» лирического героя, поэт убедился в том, что они не давали полноценного разрешения художественной ситуации. Образ элегического героя с чертами байронической разочарованности исключал возможность для оригинального и содержательного противопоставления себя Овидию. Характер, готовый на противостояние судьбе, заданный традицией дружеских посланий «союза поэтов», влек за собой неизбежный ригоризм в отношении к Овидию, уже преодоленный в первой части стихотворения: «Чье сердце хладное, презревшее харит, // Твое уныние и слезы укорит?»<sup>65</sup>

И здесь произошла очень важная для дальнейшего развития пушкинской поэзии вещь: разрешение этой художественной ситуации поэт нашел не за счет какой-либо достаточно традиционной для современной поэзии «формы необходимости», а благодаря подключению другого мотива, ставшего в дальнейшем сквозным в поэзии Пушкина, — мотива незримой связи между людьми разных времен, поступательного хода времени и неистребимости жизни,<sup>66</sup> мотива, не подчиненного какой-либо актуальной литературной традиции, а, напротив, свободного от нее, рождающего новое содержание и новое настроение:

Утешься: не увял Овидиев венец!  
Увы, среди толпы затерянный певец,  
Безвестен буду я для новых поколений,  
И, жертва темная, умрет мой слабый гений  
С печальной жизнью, с минутною молвой!..  
Но если обо мне потомок поздний мой  
Узнав, придет искать в стране сей отдаленной  
Близ праха славного мой след уединенный —  
Брегов забвения оставя хладну сень,  
К нему слетит моя признательная тень,  
И будет мило мне его воспоминанье...

(II, 220)

<sup>65</sup> Впоследствии поэт в рецензии на «Фракийские элегии» В. Теплякова будет характеризовать этот ригоризм как «блистать душевною твердостью на счет бедного изгнанника» (XII, 85).

<sup>66</sup> *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986. С. 66—67.

Повторяющийся в стихотворении мотив «воспоминания» рождает слабые ассоциации с исторической элегией Батюшкова «На развалинах замка в Швеции» (1814). Подобно «путнику» Батюшкова, вспоминающему «на сих скалах» живших здесь некогда викингов, Пушкин, оказавшись в местах ссылки Овидия, «следует сердцем» за поэтом. У Пушкина, однако, ситуация воспоминания повернута не только в прошлое, но и в будущее: лирический герой стихотворения становится вначале субъектом, а потом — и в его собственном воображении — объектом воспоминания. При этом мыслимое воспоминание о самом Пушкине как «позднего потомка», не наводя на какие-либо близкие параллели в поэзии, вызывает определенные философские и литературные ассоциации. Сама по себе идея благостности воспоминания как силы, преодолевающей временные границы, границы между жизнью и смертью, — это традиционно романтическая идея, выраженная, например, в батюшковском «Воспоминании» (1807—1809): «Между протекшего есть вечная черта: // Нас сблизит с ним одно мечтанье...» Что же касается мысли о незримой связи между людьми разных эпох, то она, как мне представляется, имеет и определенный философский подтекст.

В основе этой мысли лежит, по-видимому, распространенное в ренессансной и просветительской философской традиции учение о смерти как одним из звеньев мирового закона. Возможным источником усвоения этого учения для Пушкина мог быть чрезвычайно популярный в России того времени Монтень, мимо которого Пушкин вряд ли прошел в ту пору, когда он, по его собственным словам, стремился «в просвещении стать с веком наравне». «Смерть одного есть начало жизни другого», — сказано в «Опытах», в той самой главе «О том, что философствовать — это значит учиться умирать», которая впоследствии вдохновит Пушкина на его стихотворение «Брожу ли я вдоль улиц шумных»: «...природа не дает нам зажитья. Она говорит: Уходите из этого мира так же, как вы вступили в него. Такой же переход, какой некогда бесстрастно и безболезненно совершали вы к жизни от смерти, совершите теперь к смерти от жизни. Ваша смерть есть одно из звеньев управляющего вселенной порядка, она звено мировой жизни:

inter se mortales mutua vivunt  
Et quasi cursores vitae lampada tradunt.<sup>67</sup>

Неужели ради вас стану я нарушать эту дивную связь вещей? <...> Освободите место другим, как другие освободили его для вас» (Опыты, кн. I, гл. 20). Последняя фраза в особенности кажется имеющей отношение к состоянию лирического героя стихотворения «К Овидию», как будто бы уже услышавшего и воспринявшего эти призывы природы. Ведь в этой пьесе мы находим одновременно настоящее, пришедшее на смену прошлому, и мысль о будущем, которое естественно сменит собой настоящее. Господ-

<sup>67</sup> Перевод: «Смертные живут в очередь друг за другом, и, как некие скороходы, они передают один другому светильник жизни» (Лукреций. О природе вещей, II, 75, 78).

ствующее настроение стихотворения остается настроением элегической печали, но печали легкой и светлой: этому настроению суждено было стать в дальнейшем преобладающим в поэзии Пушкина. Тот же мотив, в сущности, венчает и стихотворение «Вновь я посетил...» (1835), где вечность природы, как бы осуществляющей связь между разными поколениями, становится источником такого же оптимизма.<sup>68</sup>

Именно этим прорывом сквозь обычную жанровую условность, обретением нового, более многостороннего лирического настроения стихотворение «К Овидию» было так дорого Пушкину.<sup>69</sup> В письме к брату от 30 января 1823 года, написанном уже после появления пьесы в печати, где она была помечена двумя звездочками вместо подписи, он писал: «Каковы стихи к Овидию? Душа моя, и Руслан, и Пленник, и Noël, все дрянь в сравнении с ними. Ради бога, любя две звездочки, они обещают достойного соперника знаменитому Панаеву, знаменитому Рылееву и прочим знаменитым нашим поэтам» (XIII, 56). Пушкин имел право иронизировать: он преодолел односторонность, которой страдала вся современная русская поэзия. Стихотворение «К Овидию» стало своеобразным скачком в творческом развитии Пушкина, предвосхищением того освобожденного от неестественности и односторонности «истинного романтизма», который возобладает у него гораздо позднее.

## 6. Опять «изгнанник добровольный»? Мотив «побега» в лирике 1830-х годов

Тема изгнания не уходит из поэзии Пушкина и в дальнейшем. Как автобиографическая она звучит во многих стихотворениях, написанных в Михайловском: «К Языкову» («Издrevле сладостный союз», 1824), «П. А. Осиповой» («Быть может, уж недолго мне», 1825), «И. И. Пущину» («Мой первый друг, мой друг бесценный», 1826), «Вновь я посетил» (1835). Представлена эта тема и в произведениях больших поэтических жанров: в «Борисе Годунове» и в поэмах «Цыганы», «Полтава», «Тазит». В лирике Пушкина тема изгнания неоднократно встречается еще в 1827—1830 годах («Три ключа», 1827; «Друзьям», 1828; «Сто лет минуло, как тевтон», 1828; «Еще одной высокой, важной песни», 1829; «Для берегов отчизны дальней», 1830). Показательно, однако, что мы не находим этой темы в художественной прозе Пушкина, да и почти вообще в его творчестве 1830-х годов. Это лишний раз свидетельствует о том, что

<sup>68</sup> Ср. справедливое суждение С. Д. Артамонова: «Общий дух стихотворения „Вновь я посетил...“, его философский подтекст, идея вечного обновления («Здравствуй, племя младое, незнакомое, не я увижу твой могучий поздний возраст») близки к Монтеню» (Артамонов С. Д. Монтень. Шекспир, Пушкин. Филиация идей // Писатель и жизнь. М., 1968. Вып. 5. С. 143).

<sup>69</sup> Б. В. Томашевский полагал, что «новым открытием, которое Пушкин осуществил в данном стихотворении», были «синкретизм темы, широта возможных ассоциаций» (Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2. С. 374), и это справедливо, но главное открытие, на наш взгляд, заключалось не в этом, а в преодолении жанрово-стилевой односторонности.

чисто поэтическая тема изгнания имела в творчестве Пушкина главным образом традиционно романтический характер, являясь одним из моментов отчуждения от общества романтического героя. Не случайно изгнанниками у Пушкина оказываются также Вадим (из одноименного наброска трагедии), Сатана («изгнанник безнадежный»), Баратынский («Овидий живой» — «Баратынскому из Бессарабии», 1822), Тацит, Мария Кочубей, Мицкевич («изгнанник вдохновенный» — «Путешествие Онегина»; V, 487).

В пушкинских поэмах изгнанничество обыкновенно входит в характеристику героев как черта их биографии и внутреннего облика, подчеркивающая их мятежность и отвергнутость обществом. В лирике оно часто становится и основным сюжетообразующим моментом. Поскольку в каждом случае Пушкин строит условно-романтическую духовную биографию лирического героя, возникает своеобразная культурная мифология, причем складывающийся миф об изгнании поэта, подобно классическим мифам, оказывается вариативным. Согласно одному ряду произведений, герой этот добровольно покидает далекую родину, где его постигли жестокие разочарования и где он оставил свою любовь; согласно другому, поэт-изгнанник в суровых обстоятельствах остается верен себе. В первом ряду произведений трактовка темы отличается большей условностью, во второй — большей автобиографичностью.

Однако и условность первого ряда произведений — это условность особого плана. Она имеет мало общего с абсолютной условностью поэзии классицизма, в которой подлинная, реальная биография автора не получала сколько-нибудь непосредственного отражения в поэзии и потому не могла и подвергаться деформации. Условность романтического плана, с которой мы, очевидно, имеем дело в пушкинских элегиях периода южной ссылки, имеет более относительный характер. Общая внешняя реально-биографическая канва, как правило, не нарушается, но внутреннее переживание лирическим героем моментов реальной биографии поэта несет на себе следы преобразования действительности: мыслимое, воображаемое оказывается сильнее происходящего, в ряде случаев оно теснит и преобразует его, особую роль при этом играют «формы необходимости».

По мнению Ю. М. Лотмана, романтическая поэзия изгнанничества, трагического эгоизма отразилась у Пушкина в смягченной форме, ибо этому препятствовали собственный жизненный опыт поэта и воспринятые им идеи Руссо. Однако опыт самого Пушкина отнюдь не исчерпывался идиллическими отношениями в мире Раевских. Оклеветанный и подвергшийся остракизму (пусть сам поэт считал его временным), Пушкин даже в большей степени, чем Байрон, имел основания для того, чтобы «затвориться в гордых и гигантских образах, обитающих внутри души».<sup>70</sup> То же самое можно сказать и о руссоизме поэта. Идеи «о счастливой жизни в соответствии с Природой, о гордой и воинственной свободе, купленной ценой отказа от цивилизации, и о силе чувств простого человека»,<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. С. 63.

<sup>71</sup> Там же.

на наш взгляд, не только не могли затормозить, но скорее, наоборот, должны были стимулировать становление романтической поэзии изгнанничества. Не случайно байронизм вырос из идей Руссо. Однако в художественное творчество Пушкина руссоистская проблематика проникает по-настоящему лишь начиная с «Цыган»;<sup>72</sup> только в 1820 году он, по-видимому, по-настоящему приступил к чтению сочинений Руссо.<sup>73</sup>

Если тем не менее мы ощущаем некоторую сглаженность, смягченность трактовки темы изгнания у Пушкина по сравнению с Байроном, то она связана с традициями русского романтизма, прежде всего романтизма Жуковского и Батюшкова. Как мы видели выше, байронический мотив добровольного бегства у Пушкина вступал в своеобразное скрещивание и сочетание с мотивами, характерными для унылой элегии.

Нуждается в поправке, на наш взгляд, и высказанное на основе анализа элегии «Погасло дневное светило» суждение о том, что у Пушкина «отношение к действительности с самого начала многостороннее, исключаяющее какой-либо схематизм или предвзятость».<sup>74</sup> Как мы видели выше, в действительности все обстояло гораздо сложнее. То многостороннее отношение к действительности, которое позднее в период создания «Бориса Годунова» и ориентации на Шекспира будет осмыслено самим Пушкиным как один из основных принципов его эстетики, вырабатывалось постепенно в процессе творческого использования различных литературных традиций, их смещения и скрещивания. При этом свободное владение поэтом искусством создавать различные условные образы лирического героя не только не мешало, но, напротив, давало возможность осуществиться его стремлению к поиску нового художественного содержания на стыке различных литературных моделей. Окончательно обретенные лишь в стихотворении «К Овидию» многосторонность отношения к действительности и разнообразие содержания стали предвосхищением будущих поэтических открытий Пушкина.

Симптоматично, что, претерпев существенные трансформации, байроническая тема добровольного изгнания по-своему оживает в пушкинской лирике 1830-х годов. Звучащие в ней мотивы «побега», стремления к «воле» и «свободе» как идеалу человеческого счастья («Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит», «Странного», «Не дай мне бог сойти с ума», «Из Пиндемонти») свидетельствуют о глубокой органичности этой темы для поэтического мира поэта

<sup>72</sup> См.: Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII—начала XIX века // Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1969. С. 592. Подробнее см.: Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1962. Вып. 5. С. 8—12. См. также статью А. М. Гуревича «От „Кавказского пленника“ к „Цыганам“» (В мире Пушкина. Сб. статей. М., 1974), в которой показано, что «антитеза природы и цивилизации» в «Кавказском пленнике» «только еще намечается» (с. 65).

<sup>73</sup> Томашевский Е. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 132.

<sup>74</sup> Коровин В. И. Романтические настроения в пушкинской лирике 20-х годов // Развитие романтизма в русской литературе. Возникновение романтизма в русской литературе (1790—1825). М., 1979. С. 192.

и вместе с тем о вкорененности в нем традиционной романтической топики.

В поздних стихотворениях Пушкина мотив «побега», однако, уже освобожден от того индивидуалистического максимализма, который воплотился в «восточных поэмах» Байрона и, соответственно — пусть как предмет преодоления, — в южных поэмах Пушкина (особенно в «Цыганах»). С другой стороны, существенные видоизменения претерпела и тема разочарования, с которой этот мотив был связан неразрывно. Если добровольный беглец пушкинских произведений начала 1820-х годов, родившийся от соединения «байронической» и уныло-элегической традиций, разочаровывался и в то же время тосковал по ставшей «душной» для него родине, то разочарование или, точнее сказать, отчуждение от прежнего бытия лирического героя стихотворений середины 1830-х годов носит более абсолютный характер. Недаром «добровольное изгнание» превращается в бегство «усталого раба» или «узника, из тюрьмы замыслившего побег» (III, 330, 392).

Романтический строй отчетливо ощущается и в идеальном плане лирики этих лет: его составляют прежде всего «покой и воля», «иная, лучшая свобода <...> по прихоти своей скитаться здесь и там...». В «Страннике» план этот осложнен мотивом «спасенья», который отчасти восстанавливает в целом сильно нейтрализованный религиозный смысл пьесы, идущий от английского оригинала Дж. Беньяна,<sup>75</sup> однако основное содержание порыва лирического героя — это стремление к «некому свету», т. е. к тем же свободе и новой жизни. Сходную антиномию, антиномию «воли» и тюрьмы, находим в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума». Весь этот цикл стихотворений, объединенных друг с другом мотивом «побега»,<sup>76</sup> очевидно, несет на себе ощутимые следы серьезного воздействия на позднего Пушкина поэтов «озерной школы»<sup>77</sup> с их философией ухода из города в природу,<sup>78</sup> а следовательно, и обнаруживает серьезную преемственность по отношению к художественной философии романтизма.

<sup>75</sup> Ср.: Виннер Ю. Б., Самарин Р. М. Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. М., 1954. С. 214, 211.

<sup>76</sup> Ср.: Левкович Я. Л. Стихотворение Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума» // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 184.

<sup>77</sup> См.: Сайтанов В. А. Пушкин и Кольридж. 1835 // Известия СЛЯ. М., 1977. Т. 36. С. 153—164.

<sup>78</sup> Наиболее отчетливо эта философия выражена в плане продолжения стихотворения «Пора, мой друг, пора!» (III, 941), но звучит и в других произведениях «цикла». Освобожденная от индивидуалистического максимализма Байрона, она кажется своего рода преобразованием традиционно элегических призывов, вроде начальных стихов батюшковской «Тавриды».

## Глава III

### ПОЭТ И ПОЭЗИЯ

### ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТВОРЧЕСТВА

Как известно, тема поэта и поэзии в пушкинском творчестве — одна из основных.<sup>1</sup> Решение этой темы составляет существенную часть его художественной философии. В то же время анализ воплощения подобных тем в творчестве писателя имеет существенное значение и для выявления его внутренних законов. Художественная рефлексия по поводу собственного творчества, поэтические и прозаические декларации эстетических позиций, вопреки популярным в современном литературоведении неоянгианским и неофрейдистским концепциям, — значительный материал для понимания творческого своеобразия писателя.

Недооценка этой роли художественных автопризнаний обыкновенно связана с преувеличением бессознательного начала в литературном творчестве. Между тем по отношению к Пушкину оно тем более неправомерно, что поэт, как известно, чуждался иррационалистических концепций творчества, всегда отстаивая необходимость «силы ума» и «спокойствия» как «необходимых условий прекрасного» (XI, 41).

Впрочем, как бы ни был силен бессознательный момент в самом процессе художественного творчества, объективная ценность попытки художника дать себе отчет в его механизме от этого меньше не становится. Другое дело, что художественное высказывание на такую тему необходимо оценивать, не забывая о его особой природе, и только с поправками на сюжетную ситуацию, контекст, «ролевой» характер высказывания его можно подверстывать к сходным, чисто эстетическим (литературно-критическим, эпистолярным и т. п.) суждениям.

---

<sup>1</sup> Не только отдельные аспекты этой темы и отдельные произведения, посвященные ей, но и вся тема в целом уже была предметом специальных пушкиноведческих исследований. Помимо отдельных разделов в работах монографического характера, см. также: *Гуревич А. М.* О поэтических декларациях Пушкина-реалиста // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1961. № 4(16). С. 23—30; *Слипина Э. В.* Тема поэта в творческой эволюции Пушкина и в историко-литературном контексте // Творческая индивидуальность писателя и литературный процесс. Вологда, 1987. С. 3—15; *Табориская Е. М.* Тема поэзии в пушкинской лирике 1826—1836 годов // Анализ художественного произведения. М., 1987. С. 20—38.



Со всем этим даже стихотворения на тему поэзии являются для нас ничем не заменимым ключом к эстетике их автора. Анализ воплощения этой темы в творчестве Пушкина будет перемежаться экскурсами в вопросы генезиса отдельных его эстетических принципов, декларируемых за рамками собственно художественного творчества и лишь затрагиваемых в его пределах. По нашему убеждению, только установление подобного генезиса способно прояснить подлинный философско-эстетический смысл многих пушкинских художественных и публицистических деклараций.

## 1. Независимость и цели поэзии в эстетике Пушкина

Центральным и наиболее дискуссионным аспектом темы поэта и поэзии у Пушкина всегда был и остается вопрос о назначении искусства. В разное время этот вопрос в зависимости от господствовавших идеологических парадигм или, в лучшем случае, от собственных эстетических убеждений критиков решался по-разному.

Пушкин предстал в их интерпретации то сторонником «чистого искусства», то поэтом декабристского типа, ставившим перед своим творчеством прежде всего задачи гражданского и нравственного воспитания. Характерно, что эта разноликость возникает вместе с поляризацией русской критики на революционно-гражданственную и «чистую» и продолжает жить в условиях идеологизированного советского общества. Уместно поставить вопрос, имеет ли она какое-то отношение к Пушкину.

Как известно, выше обозначенная разноликость Пушкина основывалась на выделении в его творчестве двух противоположных тенденций, которые в наиболее концентрированной форме были выражены в стихотворениях «Пророк» (1826) и «Поэт и толпа» (1828). Между тем еще Вл. С. Соловьев в своей остающейся до настоящего времени «последним словом» подлинной эстетической критики статье «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899) показал, что в них даны не столько разные представления о задачах и природе художественного творчества, сколько различные лирические ситуации, связанные в первом случае с осознанием своего высокого предназначения, а во втором — со вполне законным стремлением оградить его от какого бы то ни было вмешательства извне.

При всем блеске и глубине работы момент филологического исследования в ней был представлен слабо, зато зависимость общих выводов от собственных философско-эстетических воззрений критика ощущается достаточно хорошо. Разумеется, не рассматривается специально в работе Соловьева и вопрос о философско-эстетических основах пушкинского решения проблемы назначения поэзии. Без его выяснения, однако, те или иные интерпретации будут неизбежно неточными или неполными и, главное, неverifiedируемыми. Поскольку вопрос этот, тем не менее, и до настоящего времени остается не только нерешенным, но даже

и недостаточно широко освещенным,<sup>2</sup> уместно далее на нем и сосредоточиться.

Как декларация независимости поэзии, так и мысль о пророческой роли поэта настолько широко представлены в творчестве и литературной критике Пушкина, что в них нельзя не видеть проявления некоторых его эстетических убеждений.

Так, например, с одной стороны, поэт неоднократно и в зрелый период своего творчества заявлял, что «поэзия <...> по своему высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя» (XII, 111). Начав издавать газету, Пушкин позволял себе высказывать эту мысль иногда в даже довольно крайней форме. Так, он весьма неосторожно, имея в виду успех издания, печатал на его страницах высказывания вроде следующего: «„Литературная газета“ была у нас необходима не столько для публики, сколько для некоторого числа писателей...» (XII, 111).

С другой стороны, он последовательно отмежевывался от утилитарного отношения к литературе, попытки использования ее как средства прямой политической пропаганды и моралистического назидания: «Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто бы *польза* есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась. Почувствовали, что цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*» (XII, 70).

В то же время ничто не было для него более чуждо, как формалистические изыски, направленные на создание «чистой» красоты или «чистой» художественности: «Малгерб ныне забыт подобно Ронсару, сии два таланта, истощившие силы свои в борении с механизмом и усовершенствовании стиха... Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его, не зависящей от употребления!» (XII, 111)

Для того чтобы понять, как эти, на первый взгляд, взаимоисключающие эстетические принципы совмещались в сознании Пушкина, необходимо коснуться вопроса об их философско-эстетических основах.

Что касается первого, то с легкой руки С. П. Шевырева, объяснявшего создание стихотворения «Поэт и толпа» общением Пушкина с кругом «Московского вестника»,<sup>3</sup> они нередко объяснялись влиянием на него шеллингианской эстетики «любомудров». Однако поэт усвоил принцип независимости искусства задолго до 1827 года, когда имело место его активное общение с «любомудрами». Кроме того, принцип этот не составляет исключительной принадлежности шеллингианства, а, напротив, являет собой общее место литературной теории романтизма и лежавшей в его основе немецкой философской эстетики.

<sup>2</sup> Необходимо признать, впрочем, что представление о наличии в стихотворениях «Пророк» и «Поэт и толпа» многих близких мотивов постепенно утверждалось благодаря ценным наблюдениям Д. Д. Благого, А. М. Гуревича, Б. С. Мейлаха, Н. В. Фридмана и др. Однако отсюда следовало не стремление выявить своеобразие пушкинских эстетических позиций, парадоксальным образом допускающим одновременно образы поэта-пророка и поэта-жреца, а приписывание субстанционального значения только первому из них.

<sup>3</sup> См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 2. С. 50.

Как указывал еще Н. А. Котляревский, с шеллингианскими представлениями Пушкин мог познакомиться сравнительно рано, через лицейские лекции и живое общение с А. И. Галичем. «Опыт науки изящного» (1825) Галича действительно обнаруживает в его авторе шеллингианца, однако не слишком ортодоксального и далеко не последовательного.<sup>4</sup>

Важно, однако, иметь в виду, что «Опыт» Галича, а следовательно, и лекции его имели отчасти компилятивный характер и включали, наряду с положениями Шеллинга, некоторые кантианские и другие представления. Приведенные же Котляревским суждения Галича: «„изящное“ он (Галич. — С. К.) определял как „чувственно-совершенное проявление значительной истины свободною деятельностью нравственных сил гения“, „в ряду истинного и доброго“ ставил Галич красоту и полагал, что „изящное“ не может служить никаким сторонним видам»<sup>5</sup> — имеют скорее кантианский характер, воспроизводя излюбленные мысли кенигсбергского гения о внутренней соприродности красоты с истиной и добром, об искусстве как «целесообразности без цели».

И действительно, собственные пушкинские представления напоминают не чисто шеллингианские суждения Галича, а его кантианские или общие для раннеромантической эстетики формулировки относительно того, что «изящное необходимо изъято из дальнейших превращений» и «имеет свою цель само в себе».<sup>6</sup> Вспомним пушкинское «цель поэзии поэзия», а также: «поэзия... по своему высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя» (XIII, 167; XI, 201; курсив мной. — С. К.). Отметим попутно, что выделенные курсивом высказывания Галича и Пушкина почти дословно воспроизводят знаменитую формулу И. Канта о «целесообразности без цели» (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*).

Само собой разумеется, что близость Пушкина к Галичу хорошо ощущается в их антиутилитаристских заявлениях. (Ср.: «искусство, действующее по понятиям о пользе, употребительности или приятности его изделий для внешних физических и житейских потребностей нашего существования, либо для внутренних и духовных, но в отдельности, есть связанное, зависимое, относительное, условное» Галича и пушкинское: «Между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такою ясностью и обширностью, мы все еще остаемся при понятии тяжелого педанта Готшета, мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть польза» — XI, 177).

<sup>4</sup> Г. Г. Шпет, отмечая в «Опыте» Галича исключение всего, что «ознаменовано печатью трансцендентального тождествословия», видит в этом неумение точно следовать системе Шеллинга, проявление «шеллингиастического эклектизма» (Шпет Г. Г. Соч. М., 1989. С. 144, 147), П. В. Соболев расценивает это как стремление преодолеть односторонность воззрений трансценденталистов (Лекции по истории эстетики / Под ред. М. С. Кагана. Л., 1974. Кн. 2. С. 163).

<sup>5</sup> Котляревский Н. А. Пушкин и Веневитинов // ЖМНП. 1906. № 7. Отд. 2. С. 33—34.

<sup>6</sup> Галич А. И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 215.

Наконец, общность видна в словах Галича о скрытом, органическом моральном воздействии искусства: «Вообще чувственное совершенство наружности есть в изящном положительная его сторона, назидание же ума и воли — подразумеваемая, отрицательная, скрытная, которая хотя необходимо предполагается во всяком предмете <...> но которая может являться не иначе, как под наружными покровами органического целого».<sup>7</sup> Но ведь и Пушкин никогда не отрицал воздействия творчества на читателя, но всегда подчеркивал, что это воздействие не должно быть самоцелью, преднамеренным. Как мы увидим ниже, он только отстаивал необходимость органичности такого воздействия.

Все эти точки соприкосновения Пушкина с Галичем приходятся на разные стороны идеи «целесообразности без цели», почерпнутой романтической эстетикой не из Шеллинга, а из Канта. Показательно, что отдельные ассоциации пушкинской концепции творчества с эстетикой Канта и раньше хорошо ощущались некоторыми исследователями.

Например, А. Евлахов, не возводя пушкинские представления к этому кантовскому учению, пользовался им, однако, при изложении существа пушкинской позиции: творчество художника «подчинено лишь его вдохновению, как действующей причине, и имеет *цель только в себе самом*, по выражению Канта, оно „бесцельно целесообразно“ <...> характерной чертой художника является *чисто-художественное, объективное воззрение* на мир: он воспринимает вещи *эстетически*, „формально“, т. е. без внимания к их сущности, для него эти вещи имеют свою особую „целесообразность без цели“».<sup>8</sup> В. А. Васильев уже прямо писал, что «кантовское определение красоты как целесообразности без цели оказало большое влияние на Пушкина»,<sup>9</sup> однако это утверждение было высказано мимоходом и осталось неразвернутым.

Приведенные суждения неизбежно останутся лишь гипотезами до тех пор, пока не будут рассмотрены вопросы о том, действительно ли пушкинские представления о назначении искусства близко соотносятся с кантовским учением о «красоте» как «целесообразности без цели», а также о том, через какие посредствующие звенья могло быть усвоено им это учение и, соответственно, в каком изводе оно могло быть им воспринято.

В этом плане ключевым, помимо приведенных выше сопоставлений с эстетикой А. И. Галича, представляется следующее наблюдение П. М. Бицилли: «Пушкин, как известно <...> высоко ценил мадам де Сталь, и именно пассаж из „О Германии“ внушил ему эти стихи „Черни“ (стихотворение «Поэт и толпа». — С. К.): „тебе бы пользы все, на вес // Кумир ты ценишь бельведерский, // Ты пользы, пользы в нем не зришь, // Но мрамор сей ведь бог!..»<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Галич А. И. Опыт науки изящного. С. 216, 229.

<sup>8</sup> Евлахов А. Эстетическая теория Пушкина // ЖМНП. 1908. Июнь. С. 310, 316.

<sup>9</sup> Васильев В. А. Пушкин-критик // Известия Северо-Кавказского педагогического института. Орджоникидзе, 1937. Т. 13. С. 97.

<sup>10</sup> Bizilli P. Quelques échos étrangers chez Puškin // Revue des études Slaves (Paris). 1932. Т. 17. Р. 204.

В обозначенном исследователем фрагменте книги (3-я часть, гл. 7) находим: «Читая сводку, которую я дала основным идеям нескольких немецких философов <...> светские люди спросят: „Чему все это служит?“ Но чему служат Аполлон Бельведерский, картины Рафаэля? Чему служит все, что есть прекрасного, если не душе?»<sup>11</sup>

Строго говоря, приведенные стихи Пушкина нельзя считать реминисценцией из Ж. де Сталь: сходство носит достаточно общий характер. Скорее уж неточной цитатой из нее, возможно, следует признать пушкинскую фразу из статьи «О народной драме и драме „Марфа Посадница“»: «Но <...> какая польза в Тициановой Венере и в Аполлоне Бельведерском?» (XII, 111) Однако и приведенные исследователем строки стихотворения «Поэт и толпа», безусловно, находятся в связи с суждениями Ж. де Сталь по вопросу о «пользе искусства».

Это представляется особенно очевидным, если принять во внимание, что значительной долей своего эстетического воспитания Пушкин обязан ее книгам «О Германии» и «О литературе», бывшим в сфере пристального внимания русских писателей с середины 1810-х годов и даже частично опубликованным тогда в переводах на страницах русских журналов.<sup>12</sup>

Исследователи уже обращали внимание на возможную некоторую автохарактеристичность черновых строк «Евгения Онегина»: «Он знал немецкую словесность // По книге г-жи де Сталь» (VI, 219).<sup>13</sup> Если они не вполне справедливо характеризуют пушкинские познания в немецкой литературе, то в гораздо большей степени применимы к его знаниям немецкой эстетики, во многом определявшей в пушкинские времена развитие эстетики вообще. Пушкин действительно знал некоторые ее течения в основном по книге Ж. де Сталь и в ее изложении, несущем на себе печать личности и литературных убеждений самой писательницы.<sup>14</sup>

В самом деле, в книгах Ж. де Сталь, и главным образом в «О Германии», причем не в цитированной Бицилли главе «О значительных философах, бывших прежде и после Канта», а в основном в главах «Влияние новой немецкой философии на литературу и искусства», «Кант», «Гете», «О влиянии энтузиазма на просвещение», «О классической и романтической поэзии», мы находим целый ряд таких положений, и притом облаченных в такую форму, что их определяющее влияние на Пушкина представляется весьма вероятным.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> *Staël J. De l'Allemagne. T. 2 // Staël J. Oeuvres complètes. Liège, 1830. T. 11. P. 196—197.*

<sup>12</sup> См.: *Заборов П. П. Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX века // Ранние романтические веяния. Л., 1972. С. 168—202.*

<sup>13</sup> *Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 19, 153.*

<sup>14</sup> См. подробнее об этом: *Henning I. A. «L'Allemagne» de M-me De Staël et la polémique romantique (1814—1830). Paris, 1829.*

<sup>15</sup> До сих пор не было замечено, что именно у мадам де Сталь Пушкин заимствовал определение и общие представления о романтической поэзии. В пушкинской заметке «О поэзии классической и романтической», между прочим, воспроизводящей заглавие одноименной главы из книги «О Германии» (*Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 444*), говорится, что к классическому роду «должны отнестись те стихотворения, коих формы известны были грекам или римлянам или

В частности, здесь содержится краткое и весьма напоминающее пушкинские многочисленные высказывания изложение кантовского понимания искусства как «целесообразности без цели»: «Отделяя прекрасное от полезного, Кант ясно доказывает, что давать уроки — это совсем не в природе изяшных искусств. Без сомнения, то, что прекрасно, должно пробуждать благородные чувства, и эти чувства побуждают к добродетели, но как только имеют целью выставить напоказ повод для нравовения, свободное впечатление, которое производят шедевры искусства, неизбежно разрушается, так как цель, какой бы она ни была, когда она известна, ограничивает и стесняет воображение <...> они (искусства. — С. К.) должны возвышать душу, а не поучать ее. Откуда повелось, что то, что служит поддержанию жизни, имеет менее достоинства, чем красоты без цели».<sup>16</sup>

Утверждая, что «давать уроки» не дело искусства, де Сталь, однако, отнюдь не отрицала нравственное влияние искусства на человека, а лишь отстаивала необходимость его ненаочности и органичности: «Конечно, Вольтеровы повести венчает философическая мораль, однако само повествование настолько прелестно и непринужденно, что вы сами не замечаете, как проникаетесь убеждениями автора: так превосходная комедия, разыгранная актерами, вначале увлекает вас только своей занимательной интригой, и лишь по размышлении вы открываете для себя ее нравственный итог».<sup>17</sup>

Книги Ж. де Сталь были в глазах Пушкина наиболее авторитетным эстетическим источником из тех, на которые он явным образом опирался с самых ранних лет, когда происходило становление его взглядов на искусство. Поэтому роль «крестной матери европейского романтизма» в усвоении этого центрального положения пушкинской концепции творчества следует признать центральной.

Тем не менее необходимо отметить, что идея «целесообразности без цели» была весьма распространенным мотивом художественной и эстетической литературы европейского романтизма. Однако акценты при этом ставились различные, и оба элемента учения — представление об отсутствии у искусства внеположных ему целей и в то же время убеждение в его целесообразности, то есть благо-

---

коих образцы они нам оставили», а к романтическому — «те, которые не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими» (XI, 36). Между тем именно Ж. де Сталь вслед за А. Шлегелем рассматривала «классическую поэзию как поэзию древних, а романтическую — как поэзию, так или иначе связанную с традициями рыцарских времен». Как и мадам де Сталь, Пушкин ведет начало романтической поэзии от трубадуров, он также говорит о влиянии на нее рыцарей, вместе с ней зачисляет в романтики Шекспира и Кальдерона. Имея в виду, что заглавие этой заметки Пушкин, по наблюдению С. М. Бонди, написал «верхом вниз на странице, уже раньше занятой другим текстом — именно черновиком начала статьи <...> „О г-же Сталь и о г. М[ухано]ве“» (Бонди С. М. Историко-литературные опыты Пушкина // ЛН. М., 1934. Т. 16—18. С. 422), нет никаких сомнений в том, что заметка эта была связана с чтением книги Ж. де Сталь и что, определяясь в важнейших понятиях современной ему концепции творчества, Пушкин в первую очередь опирался именно на нее.

<sup>16</sup> *Staal J. De l'Allemagne*. Т. 2. Р. 204.

<sup>17</sup> *Сталь Ж.* О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989. С. 238—239.

творном воздействии на душу читателя, но воздействию органическом — часто являлись порознь.

Из эстетических источников, близких Пушкину по направлению и, несомненно, бывших в орбите его внимания, так же, как и у де Сталь, в неразрывном единстве, эти элементы представлены, например, у Б. Констана, как известно, весьма близкого по своим литературным взглядам к Ж. де Сталь. Вероятно, в pendant к книгам Ж. де Сталь в сознании Пушкина присутствовали также и некоторые статьи Констана по вопросам эстетики, в частности, «О госпоже де Сталь и ее произведениях», «О литературе в ее отношениях со свободой», «О совершенствовании человеческого рода», «О господине Дюнуае и о некоторых его произведениях».

Также под влиянием Канта Констан писал в них, в частности, что «мораль должна быть не целью, а следствием художественного произведения», что «созерцание красоты любого рода, выводя нас за пределы нашего собственного „я“, заставляет ощутить наше ничтожество перед лицом совершенства и, внушая нам тем самым минутное бескорыстие, пробуждает в нас способность к самопожертвованию, мать всех добродетелей».<sup>18</sup> Однако эстетические работы Б. Констана появились на свет позднее известных книг Ж. де Сталь и могли только укрепить Пушкина в уже сложившихся у него под ее значительным влиянием воззрениях.

## 2. Принцип романтической сублимации

Нетрудно заметить, что как у Ж. де Сталь, так и у Б. Констана, речь идет об опосредованном пробуждении добрых чувств посредством «возвышения души», «созерцания красоты» и «совершенства». Таким образом, представление о «целесообразности без цели» связывается ими с идеей соприродности красоты с добром и истиной. Это также вполне согласуется с тем смыслом, который вкладывал в понятие «целесообразности без цели» сам Кант: «Красота — это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается без представления о цели».<sup>19</sup> В свою очередь это и подобные суждения Канта и есть, по-видимому, тот конечный источник, к которому восходит пушкинское суждение: «цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*» (XII, 70).

Не случайно Вл. С. Соловьев, не связывавший прямо основы пушкинской эстетики с Кантом, по существу, пользовался для их объяснения идеей последнего о соприродности красоты с добром и истиной, входившей в его собственную эстетику. Собственное содержание и польза поэзии, писал Соловьев, заключаются лишь в служении «делу истины и добра на земле, — но только *по-своему*, только своею *красотою* и ничем другим <...> Красота же уже сама по себе находится в должном соотношении с истиной и добром, как их ощутительное проявление». И даже высказывался еще более рис-

<sup>18</sup> Констан Б. О госпоже де Сталь и ее произведениях // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 250.

<sup>19</sup> Кант И. Соч.: В 6-ти т. М., 1966. Т. 5. С. 240.

кованно: «Ни в чем, кроме красоты, *настоящая* поэзия не нуждается: в красоте — ее смысл и польза».<sup>20</sup>

Показательно, однако, что М. Н. Катков, затрагивавший этот вопрос еще до Соловьева, также не упоминал прямо эстетику Канта, но, по существу, пользуясь положениями кантовской эстетики для объяснения стихотворения «Поэт и толпа», на первое место выдвигал истину: «Если вдохновение не есть пустое слово, то что же иное может означать оно здесь, как не творческое созерцание жизни и истины? <...> Творческое воспроизведение действительности и сознания — вот вдохновение художника, вот цель и задача его <...> Требуйте от искусства прежде всего истины, требуйте, чтобы художественная мысль уловляла существенную связь явлений и приводила к общему сознанию все то, что творится и дается во мраке жизни».<sup>21</sup>

Как же на самом деле соотносятся «красота», «истина» и «добро» в эстетическом сознании Пушкина? Каково содержание понятия «идеал»?

Уже если обратиться к Галичу, становится очевидным, что понятие «идеал» как раз и предполагает единство красоты, добра и истины: «Истинное и доброе по значению своему — идеи, составляющие внутреннюю, невидимую сущность вещей, стремясь к приятному соединению в изящном, стремятся тем самым к чувственному совершенству наружного вида, в котором, как в действительном явлении знакомого нам мира, идеальное и находит свое успокоение, встречая для себя границу».

Парадоксальным образом в «изящном» совмещаются, по Галичу, «возвышенное» и «естественное»: «Все изящное есть идеальное, образцовое, то есть такое, в котором устраняются случайные черты, временные и местные ограничения, а удерживается только существенный характер целого рода или класса. Хотя сим возвышается оно над обыкновенною, действительною природою, однако ж отнюдь не выходит из круга естественного».<sup>22</sup>

У Ж. де Сталь понятие «идеала» и «красоты» слиты в еще большей степени, образуя единый термин «идеальная красота»: «Немцы отнюдь не рассматривают, как это обычно делается, подражание природе как главную цель искусства, принципом всех шедевров им кажется не что иное, как „идеальная красота“».<sup>23</sup>

Она в большей степени подчеркивает субъективную природу понятия «идеала», но также усматривает в «красоте» его «наружный образ»: «Из <...> приноровления чувствования бесконечного к изящным искусствам должен произойти идеал, т. е. изящное, принимаемое не как соединение и подражание тому, что есть лучшего в природе, но как осуществленный образ того, что представляется нашей душе <...> Мы познаем красоту, когда видим ее, потому что она есть наружный образ идеала, коего начертание впечатлено в

<sup>20</sup> Соловьев Вл. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьев Вл. С. Собр. соч. СПб., 1912. Т. 9. С. 297.

<sup>21</sup> М. Н. Катков о Пушкине. М., 1900. С. 39—40, 45.

<sup>22</sup> Галич А. И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 215, 217.

<sup>23</sup> Staël J. De l'Allemagne. Т. 2. Р. 205.



нашем уме <...> Первое действие высокого состоит в том, чтобы обременять человека, а второе, чтобы возвышать его». <sup>24</sup>

Согласно Ж. де Сталь, представление об истине не существует вне вопроса о воздействии ее на душу человека: «Рассматривая, впрочем, человеческое предназначение в общем, я полагаю, можно утверждать, что мы никогда не обречем истины иначе как возвышением души, все, что ведет к тому, чтобы принизить нас, есть ложь». <sup>25</sup>

Эта же мысль в более полемически заостренной форме выражена Пушкиным в финале стихотворения «Герой» (1830): «Тьмы низких истин мне дороже // Нас возвышающий обман» (III, 253). Если в процитированной фразе Ж. де Сталь последнее слово («une mensonge») перевести как «обман» (что вполне допустимо), то близость этих пушкинских строк к ней станет столь разительной, что можно предположить прямую соотнесенность их с фразой из книги «О Германии».

Близкую мысль Пушкин в другой раз формулировал как отчетливый эстетический принцип: «поэзия вымысел и ничего с прозаической истиной жизни общего не имеет» (XI, 175). Сопоставление двух пушкинских высказываний отчетливо показывает, что «вымысел» в одном из них синонимичен «нас возвышающему обману» в другом, и, следовательно, представление о «вымысле» для Пушкина уже предполагало элемент «возвышенности».

Под пером А. Шлегеля, к изучению которого поэт, по замечанию Б. В. Томашевского, обратился «позднее», «уже по следам Сталь», <sup>26</sup> выше обозначенный принцип выглядит так: «в искусстве природа должна быть идеальной, а идеал естественный», «эти вещи тесно взаимосвязаны». <sup>27</sup> Между прочим, теоретическое осмысление и художественное освоение Пушкиным принципа «возвышенного идеала», по-видимому, происходило не без учета эстетики И.-В. Гете. Ставшие доступными поэту относительно рано, высказывания Гете на этот счет несут достаточно разноречивый характер.

В рецензии его на трагедию А. Мандзони «Граф Карманьольский» читаем: «В поэзии, говорю я, собственно, нет лиц исторических: все они возвышаются до идеала». <sup>28</sup> В письме же к Н. Борхарду, опубликованном в оригинале и в русском переводе на страницах «Московского вестника», находим иную формулировку, сходную со шлегелевской: «мне всегда казалось выгоднейшим поэтическое представление предметов, частью действительных, частью идеальных, дабы мыслящему читателю можно было смотреться в образы, и самому, при возрастающей опасности, извлекать из них разнообразнейшие результаты». <sup>29</sup>

<sup>24</sup> Глава о Канте была доступна Пушкину не только в оригинале, но и в русском переводе А. Боровкова, который мы и процитировали. См.: Мнемозина. 1825. М., 1825. С. 115—117.

<sup>25</sup> *Siaël J. De l'Allemagne*. Т. 2. Р. 205.

<sup>26</sup> *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. С. 153.

<sup>27</sup> *Шлегель А.-В.* «Герман и Доротея» Гете // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 124.

<sup>28</sup> *Гете [И.-В.]* Граф Карманьольский (Il conte di Carmagnola). Трагедия г-на Манзони // Галатея. 1829. Ч. 5. Июнь. № 26. С. 259—260.

<sup>29</sup> *Московский вестник*. 1828. Ч. 9. С. 328.

Вероятно, это изменение в трактовке данной категории — следствие эволюции Гете, и именно последняя из них отражала точку зрения позднего Гете — того «великана романтической поэзии» (XII, 163), на которого равнялся Пушкин. Возникает вопрос, не является ли «представление предметов, частью действительных, частью идеальных» принципом и пушкинского творчества? Кажется, что если ответить на этот вопрос утвердительно, то принцип этот мог бы, между прочим, объяснить особую природу образа Татьяны в «Евгении Онегине».

Пушкин неоднократно ясно указывал на «идеальную» природу этого образа: «Татьяны милый идеал» и т. п. Но целью поэзии, по Пушкину, как мы видели выше, и является «идеал, а не нравучение». Образ Татьяны в структуре пушкинского «романа в стихах» концентрирует в себе как раз это чисто поэтическое, «идеальное» начало, слитое, однако, в отличие от классицизма, с началом действительности. Онегин же и другие герои представляют жизнь во всем ее действительном несовершенстве.

Принцип соединения «идеальных» и «действительных» предметов был достаточно характерен для раннего, умеренного романтизма. В пушкинских Татьяне и Онегине мы можем заметить соединение этих же элементов, причем в Онегине, разумеется, доминирует «действительное», а в Татьяне «идеальное».

Интерпретация «Евгения Онегина» с давних времен и до наших дней упирается в вопрос о том, должна или не должна была Татьяна поддаться своему чувству и изменить долгу. Между тем в свете всего выше сказанного вопрос этот оказывается не совсем корректным. Не случайно и дебатироваться он начал главным образом в революционно-демократической и почвеннической (знаменитая «пушкинская» речь Достоевского) эстетике, то есть тогда, когда эстетика «идеала», «нас возвышающего обмана» уже ушли в прошлое.

Подразделение пушкинских героев на таких, в которых доминирует действительное, и тех, в ком преобладает идеальное начало, в той или иной мере может быть применено ко всему пушкинскому творчеству 1830-х годов, вплоть до «Капитанской дочки». Вряд ли нужно доказывать существенный удельный вес идеального начала в характерах, например, Дубровского или Гринева, героинь «Метели» и «Рославлева». Речь при этом идет именно об «идеальном» начале, а не об идеализации героев. Они не освобождаются от пороков и страхуются от совершения ошибок, как протагонисты Фонвизина или Фурманова, а обретают нравственное совершенство, искупляя свои грехи и расплачиваясь за них душевными страданиями. Именно за счет этого «идеальные» пушкинские герои сохраняют свою «естественность». Но в конце концов они все же поднимаются к своей «идеальной» перспективе, обретая «истину», которая вместе с «добром» и «красотой» и знаменовала собой «идеал» в представлении Пушкина.

Этот же принцип позволяет понять также соотношение, например, изображения Пугачева в «Истории Пугачева» как кровавого чудовища и безвольной марионетки в руках главарей восставших и образа «вожатого», чудесного спасителя из «Капитанской доч-

ки», на которое обратила внимание Марина Цветаева, справедливо увидевшая его эстетическое обоснование в заключительных строках «Героя». Здесь в документальном сочинении всецело восторжествовали черты исторической действительности, а в художественной прозе они оказались преображены облагораживающей силой вымысла.<sup>30</sup>

### 3. Пушкин и постмодернизм

Принцип романтической сублимации предопределял прославление «истин высоких и нравственных» «действительными предметами» и одновременно отрицание допустимости «отвратительных изображений порока», неоднократно выражавшееся у Пушкина, в частности, в его резком неприятии «неистойной словесности». В этом Пушкин также вполне следовал традиции, сложившейся в ранне-романтической эстетике.

Ж. де Сталь еще в «Опыте о вымысле» (1795), между прочим, переведенном Гете на немецкий язык, писала: «Нашлись и такие сочинители, которые унизили роман еще сильнее, включив в него отвратительные изображения порока, словно забыв о первейшем преимуществе вымысла, которое состоит в том, что он окружает человека картинами, служащими ему уроками или образцом, авторы эти вознамерились принести пользу омерзительными картинами гнусных нравов, как будто читатель, который с гневом отворачивается от них, может остаться так же чист душой, как тот, который никогда их не знал».<sup>31</sup>

Пассажи Ж. де Сталь из книги «О литературе...» основаны на той же самой лексике и аргументах, которые потом будет повторять Пушкин в его критике современной ему французской прозы: «Мало взволновать душу, нужно еще и просветить ее, поэтому потрясать взоры зрелищем могил, казней, привидений и сражений следует лишь в том случае, если это необходимо для философического изображения великого характера или глубокого чувства. Любой мыслящий читатель всей душой стремится к разумной цели. Сочинитель лишь тогда заслуживает славы, когда он трогает сердца зрителей истинами высокими и нравственными <...> Пусть мы живем в развращеннейшую из эпох: пусть нравственность торжествует лишь в литературе, все же нельзя не отметить, что подлинный успех имеют ныне лишь те сочинения, которые пробуждают в людях добрые чувства».<sup>32</sup>

Пушкин жил в более позднюю эпоху, когда нравственность далеко не всегда торжествовала даже и в литературе. Поэтому выступая, в отличие от Ж. де Сталь, против прямолинейной назидательности и морализма, он резко отрицал так называемую

<sup>30</sup> Цветаева Марина. Мой Пушкин. М., 1967. С. 105—162. Справедливости ради следует отметить, что сама Цветаева сильно идеализирует «вожатого» «Капитанской дочки».

<sup>31</sup> Сталь Ж. О литературе... С. 48.

<sup>32</sup> Там же. С. 313, 321.

«неистовую словесность», как это сделала бы и Ж. де Сталь, доживи она до его дней: «...писатели французские поняли одну только половину истины неоспоримой и положили, что и нравственное безобразие может быть целью поэзии, т. е. идеалом! Прежние романисты представляли человеческую природу в какой-то жеманной напыщенности, награда добродетели и наказание порока были непременно условием всякого вымысла: нынешние, напротив, любят выставлять порок всегда и везде торжествующим и в сердце человеческого обретают только две струны: эгоизм и тщеславие» (XII, 70).

П.-С. Баланш сочувственно цитировал слова Плутарха о недопустимости «останавливаться на недостатках чересчур охотно и подробно».<sup>33</sup> Неоднократно высказывал эту мысль — в том числе в доступных Пушкину работах — Гете. Ср., например, в уже цитированной выше рецензии на Мандзони: «Желаем ему и вперед не смотреть на слабые, ничтожные стороны человеческой чувствительности, а заниматься предметами, способными производить в нас потрясения сильные, глубокие».<sup>34</sup>

Между прочим, угадать, какова была бы реакция Пушкина на постмодернизм, если бы он до него дожил, не так уж трудно. Отдав должное, как это было ему присуще, этому направлению как правомерному движению в области эстетических исканий, Пушкин, очевидно, в целом не принял и выступил бы против постмодернизма.

Во-первых, он бы не принял сосредоточения на изнанке жизни, превращения ее из материала в предмет искусства и отозвался бы о нем так же, как он отзывался о «неистовой» словесности: «положили, что и нравственное безобразие может быть целью поэзии, то есть идеалом». Во-вторых, он считал бы его тузиком в области эстетического познания. Вспомним его «скептицизм есть только первый шаг умствования», «слова без мыслей». Вспомним протесты против употребления прозы «как стихотворства — только для приятного проявления форм» (XII, 111). Конечно, очень легко объяснить это литературным консерватизмом Пушкина. Но Пушкин уже столько раз объявлялся устаревшим и затем неожиданно оказывался пророком. Как знать, может быть, его эстетическим идеям еще суждено сыграть свою роль в уже намечавшемся выходе современной русской словесности из «пóстового» тупика.

#### 4. «Пророк» и «Поэт и толпа» Пушкин и «чистая поэзия»

В последней по времени общей работе о Пушкине на вопросы эти дан следующий ответ: «уже с 1828 года намечается новый кризис, новое нарастание конфликта: „Поэт и чернь“, „Поэту“, „Ответ анониму“. Об этих стихотворениях принято говорить как о реци-

<sup>33</sup> Баланш П.-С. О чувстве // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 62.

<sup>34</sup> Гете [И.-В.] Граф Карманьольский. С. 266.

дике романтических воззрений у Пушкина, но дело здесь сложнее. Конфликт возникал в результате кризиса просветительских иллюзий Пушкина насчет Николая I и своего влияния на него, и в этом отношении он имел бесспорно романтический характер. Но конфликт возникал и в отмену концепции поэта-пророка, собственно романтической концепции: к 1828 году Пушкин понимает, что „толпа“ в ответ на „смелые уроки“ только „послушает“ поэта, но не внемлет ему». <sup>35</sup>

Однако, во-первых, разве концепция поэта — жреца Аполлона имеет менее романтический характер, чем концепция поэта-пророка, и во-вторых, разве еще в 1823 году, времени создания стихотворения «Свободы сеятель пустынный», Пушкин не понимал, что толпа не внемлет поэту? На наш взгляд, стихотворения эти разделяет в основном лишь ориентация на разные поэтические традиции и различное художественное настроение. Эстетическая переориентация тоже имеет место, но она различима только на уровне оттенков.

Пушкинская концепция поэта-пророка обыкновенно возводится к Библии. При этом опосредованность пушкинского восприятия ветхозаветного библейского рассказа пророка Исаяи об очищении уст его шестикрылым Серафимом кюхельбекеровским «Пророчеством» (1822), <sup>36</sup> до сих пор недооценивается. <sup>37</sup> Безусловно, поэт ориентировался не только на Кюхельбекера, но и на сам рассказ. Однако мотив посвящения на пророческое служение, восходящий к книге пророка Исаяи, у Пушкина явным образом соединен с призывом внутреннего перерождения, навеянного первой строфой «Пророчества»: «Глагол господень был ко мне // За цепью гор на бреге Кира: // „Ты дни влачишь в мертвящем сне, // В объятьях ленистого мира: // На то ль тебе я пламень дал // И силу воздвигать народы? — // Восстань, певец, пророк Свободы! // Вспрянь, возвести, что я вещал!“»

Несомненно, кюхельбекеровское «Пророчество», лирического героя которого Господь называет «певцом, пророком Свободы», было для Пушкина мостиком от библейского рассказа о посвящении в пророки к сюжету о посвящении в поэты-пророки. Уподобления поэта пророку у Исаяи нет, а у Кюхельбекера оно появляется. Причем уподобление это развивается также и в последней строфе «Пророчества», которая также имеет точки пересечения с «Пророком», что не было до сих пор отмечено: «А я — и в ссылке, и темнице // Глагол господень возвещу: // О боже, я в твоей деснице! // Я слов твоих не умолчу! — // Как буря по полю несется, // Так в

<sup>35</sup> Струганов М. В. Человек в художественном мире Пушкина (Проблемы поэтики). М., 1991. С. 20.

<sup>36</sup> Связь с этим стихотворением пушкинского «Пророка» впервые отмечена А. М. Гуревичем. См.: Гуревич А. М. О поэтических декларациях Пушкина-реалиста. С. 25.

<sup>37</sup> Например, в статье В. П. Старка «Притча о сеятеле и тема поэта-пророка в лирике Пушкина» (Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1991. Т. 14. С. 51—64) эта опосредованность вообще не принимается во внимание.

мире мой раздастся глас // И в слухе Сильных отзовется: // Тобой сочтен мой каждый vlas!»<sup>38</sup>

По отношению к этим стихам у Пушкина в «Пророке» есть традиционный для связей его поэзии с творчеством Кюхельбекера момент внутренней полемики. Он сказывается не только в том, что «если у Кюхельбекера поэт получает высшую, божественную правду, так сказать, в готовом виде (вспомним: он должен еще раз „возвестить“ то, что уже „вещал“ Бог), то в пушкинском стихотворении дар „шестикрылого серафима“ оказывается прежде всего даром познания и всеведения, способностью самостоятельного постижения жизни».<sup>39</sup> Момент этот проявляется также и в том, что настоящий поэт должен быть не «пророком Свободы», а пророком истины. В такой внутренней, произвольной форме Пушкин невольно продолжает свою полемику с декабристской эстетикой: вспомним прежние его эскапады: «Думы» Рылеева и «целят, а все невпопад» (XIII, 167) и «...если же [кто] хочет просто *гражданствовать*, то пиши прозой».<sup>40</sup>

Источник темы поэта-пророка у Пушкина в последнее время предложено видеть в притче о сеятеле из Евангелия от Матфея.<sup>41</sup> Между тем мы обнаруживаем в ней зерно лишь одного верно обозначенного исследователем аспекта этой темы — «одинокость поэта, обреченного на непонимание».<sup>42</sup> Источник же этой темы в целом находится в романтической литературе. Помимо непосредственной ориентации на кюхельбекеровское «Пророчество», Пушкин тут примыкает к целой обширной традиции, широко представленной как в русской, так и в европейской литературе. Так, уподобление поэта пророку было распространено в иенском романтизме (например, оно встречается у Новалиса в «Генрихе фон Офтердингене», у Л. Тика — в «Странствии Франца Штернвальда»), широко представлено во французской раннеромантической поэзии.

Высказывалось мнение о том, что представление о поэте-пророке Пушкин воплотил не только в «Пророке», но и в стихотворении «Поэт и толпа». Так, например, Д. Д. Благой отмечал, что в этой пьесе «синтетически объединены, слиты в одно нерасторжимое целое два образа — античный образ „жреца“ бога Аполлона и библейский образ пророка — „сурового“ обличителя общественного зла и неправды».<sup>43</sup> Такой взгляд на стихотворение был развит и в работе последнего времени: «В стихотворении сталкиваются „посвященный“ поэт-пророк и претендующие на суждение профаны.

<sup>38</sup> Кюхельбекер В. К. Избр. произв.: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 158, 160—161. Стихотворение было хорошо известно Пушкину: сразу по появлении оно вызвало его резкий отзыв в письме к Л. С. Пушкину от 4 сентября 1822 г. Неприятие поэта вызвало «воспевание Греции» «славяно-русскими стихами», целиком взятыми из Иеремия» (XIII, 45). В «Пророке» Пушкин использует именно тот поэтический язык, который в применении к несообразному, по его мнению, предмету, некогда вызвал у него такое неприятие.

<sup>39</sup> Гуревич А. М. О поэтических декларациях Пушкина-реалиста. С. 26.

<sup>40</sup> Русский архив. 1866. Год 4. [Вып. 1—12]. Стб. 475.

<sup>41</sup> См.: Старк В. П. Притча о сеятеле и ема поэта-пророка в лирике Пушкина.

С. 57.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Благой Д. Д. А. С. Пушкин // История русской литературы XIX века. М., 1960. С. 503.

То, что предсказано было пророку, сбывается: его слушают и не слышат, созерцают и не видят. Поэт указывает бессмысленному народу его место <...> В заключительном монологе поэт как бы сбрасывает с себя ризу пророка, отгоняя толпу».<sup>44</sup>

В этих суждениях, на наш взгляд, оказался несколько смешан план выражения и план содержания. Симптоматична последняя фраза исследователя: «поэт сбрасывает ризу пророка». Только если быть точным: он ее и не надевал. Не поэт в стихотворении обличает толпу — дело обстоит прямо противоположным образом. Правда, ответные, защитительные речи поэта, полные справедливого негодования, основаны на использовании библейских образов, но ими пользуются не только пророки. Стоит обратить внимание и на то, что все эти реминисценции связывают речь поэта отнюдь не с пророческими обличениями, а со спокойными укори-знами Господа и Иова: «И сказал Он: пойди и скажи этому народу: слухом услышите, и не уразумеете, и очами смотреть будете, и не увидите. Ибо огрубело сердце народа сего, и ушами с трудом слышат, и очи свои сомкнули...» (Исаия: 6, 9—10), «О если бы вы только молчали. Это было бы вменено вам в мудрость» (Иов: 13, 5).<sup>45</sup>

Между прочим, ведь и упреки, адресованные народом поэту, также ориентированы на библейские обличения, только уже на неправые укору Иову его лжедрузей: «Слова уст твоих буйный ветер» (Иов: 8, 2).<sup>46</sup> Показательно и другое: в окончательном тексте Пушкин отказался от призывно-наставляющего эпиграфа из книги Иова: «Послушайте глагол моих» в пользу равнодушно отмечающей реплики Вергилиева жреца. В самом деле: для пушкинского «поэта» из этого стихотворения нет ничего более чуждого, чем мысль о пророческом наставлении «толпы» на путь истины: «Пойдите прочь — какое дело // Поэту мирному до вас! // В разврате каменейте смело: // Не оживит вас лиры глас!» (III, 142). Если в каком-то отношении «поэт» этот похож на «пророка», то разве что на Моисея, в гнев на свой народ за идолопоклонство разбивающего скрижали божественного откровения (Исх.: 32, 15—19).

Рассказ об этом был, как известно, впоследствии использован в первой, иносказательной части стихотворения «С Гомером долго ты беседовал один», в котором Пушкин уже, напротив, противопоставляет снисходительность истинного поэта суровости ветхозаветного пророка. Не исключено, что поэт помнил этот рассказ и в период создания стихотворения «Поэт и толпа», когда, сообразно своим тогдашним настроениям, он мог не отталкиваться от этого рассказа, а опираться на него. Однако и это сближение может иметь лишь относительный смысл: ведь пушкинский «поэт» и не мыслит обращать толпу в истинную веру, ему до нее нет «дела». Отповедь «поэта» «толпе» у Пушкина — это все же отповедь «поэта», а не пророка. Не случайно стихотворение ориентировано на жанровую форму «ямба» (первоначальное заглавие стихотворения),

<sup>44</sup> Старк В. П. Притча о сеятеле и тема поэта-пророка в лирике Пушкина. С. 59.

<sup>45</sup> Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 221.

<sup>46</sup> Эта реминисценция отмечена Д. Д. Благой (см. там же).

обличительного стихотворения, знакомого Пушкину по произведениям А. Шенье и О. Барбье.<sup>47</sup>

Если герой «Поэта и толпы» все же не содержит в себе «библейского образа пророка — „сурового“ обличителя общественного зла и неправды», то по отношению к пушкинскому пророку из одноименного стихотворения, носителю универсального знания, призванному донести его до людей, он не находится во взаимоисключающих отношениях.

В новом стихотворении Пушкин вносит в прежнюю концепцию лишь одну существенную поправку: не до всех поэт может донести свет истины, «тупая чернь» неспособна воспринять его и требует вместо объяснения мира назидания. Однако образ поэта-жреца, осуществляющего у «алтаря» «жертвоприношение» своему Богу Аполлону, ориентирован совсем на другую поэтическую традицию. Этот нередко встречающийся еще в ранней поэзии Пушкина образ был, по-видимому, заимствован им прежде всего из поэтического языка К. Н. Батюшкова, у которого он встречается то и дело: «наставники-пииты, о Фебовы жрецы» («Мои пенаты»), «жрец парнасских алтарей», «Фебов жрец» («Послание М. И. Муравьеву-Апостолу»), «муз любимый жрец» («Гезиод и Омир — соперники — 1816—1817»), «Не злата молит он у жертвенника муз» («Беседка муз»).

Но то болезненное заострение отношений между поэтом и толпой, которое воплощено в стихотворении «Поэт и толпа», — заострение, имеющее в первую очередь автобиографические основания, — находило себе опору, безусловно, и в эстетической сфере. И здесь уже такой опорой не мог быть ни Батюшков, ни вообще русский элегический романтизм, в котором подобные отношения при всей их конфликтности лишены резкости и напряженности. Но именно такие отношения рисуются, как правило, в творчестве «любомудров» и одного из их эстетических кумиров — раннего немецкого романтика В.-Г. Вакенродера.

Как известно, русский перевод С. П. Шевырева, В. П. Титова и Н. М. Мельгунова книги Вакенродера «Об искусстве и художниках» (М., 1826; цензурное разрешение от 8 апреля) стал одним из первых эстетических манифестов «любомудров». Перевод этот был в сфере внимания Пушкина и оставил следы в его творчестве.<sup>48</sup> Разумеется, как у Вакенродера, так и у самих «любомудров», образ поэта-жреца встречается то и дело.<sup>49</sup>

Однако именно у Вакенродера, в главе «О том, как наблюдать творения великих художников и назидать оными душу», переведенной В. П. Титовым, поэт мог найти защиту искусства от утилитар-

<sup>47</sup> В известном Пушкину издании А. Шенье, подготовленном А. Латушем (1819 г.), было помещено 4 стихотворения под заглавием «Ямб» (четвертое из них, хорошо знакомое поэту, с пометой «Последние стихи автора»). В библиотеке Пушкина было и отдельное издание «Ямбов» О. Барбье (Париж, 1832) (см.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина. СПб., 1910. С. 149. № 577).

<sup>48</sup> См.: *Алексеев М. П.* Моцарт и Сальери // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Л., 1937. Т. 7. С. 538—542.

<sup>49</sup> См., например: [*Вакенродер В.*] Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком / Пер. с нем. М., 1826. С. 246; *Шевырев С. П.* Разговор о возможности найти единый закон для изящного // *Московский вестник.* 1827. № 1. С. 48—49.



ного к нему подхода и мысль о том, что далеко не все способны на полноценное восприятие его: «довольно жило в нашем мире Гениев художества, и если бы хотели обозреть и постигнуть совершенно хоть одного из них, то сие могло бы быть занятием целой жизни смертного; но мало к несчастью, слишком мало тех людей, которых душа могла бы понимать и чувствовать всю цену произведений сих духов — созданий персти благороднейшей. На картинные залы обыкновенно смотрят как на торжища, куда приходят для того, чтобы увидеть новые товары, и вскользь пересудить их; а им по-настоящему надлежало б быть святылищами, где люди, в безмолвном смирении, в душепитательном удалении от света, могли бы удивляться великим художникам, как высшим из среды всех земнородных, и по зрелом и внимательном созерцании их творений, согреть душу свою светом восхитительных помыслов и чувствований».<sup>50</sup>

Финальная декларация пушкинского «поэта» — «Не для житейского волнения, // Не для корысти, не для битв...» — соотносится с другим суждением Вакенродера—Титова: «Произведения искусства входят в чреду явлений обыкновенной жизни в своем роде столь же мало, как помышление о Боге: оне возвышенны над всем обыкновенным и привычным — и мы должны к ним сами востекать всей полнотой нашего сердца, дабы оне в наших глазах, слишком часто омраченных туманами земными, явились тем, что оне в самом деле суть по своей выпренной природе». Наконец, у Вакенродера—Титова Пушкин мог найти и зерно центральной коллизии своего стихотворения: «да не дерзает никто подставлять себя выше духа художников великих, и презрительно подвергать их суду гордого разума! <...> *Искусство выше человека* — и нам смертным можно только с изумлением чтить превосходные творения его причастников, и раскрывать пред оными сердце к очищению и примирению всех наших чувствований».<sup>51</sup>

Конечно, все эти мотивы имеют достаточно широко распространенный характер, однако взятые вместе и в таком заостренном виде из хорошо известных Пушкину к 1828 году эстетических источ-

<sup>50</sup> [Вакенродер В.] Об искусстве и художниках. С. 113—114, 117.

<sup>51</sup> В то же время другие идеи Вакенродера не только всегда оставались близки Пушкину, но и, возможно, получили у него поэтическое воплощение, сохраняющее некоторый отпечаток его изложения. Такова, например, идея независимости творчества, изложение которой Вакенродером, как кажется, отозвалось в «Езерском» (1832—1833) и «Египетских ночах» (1835). Ср.: «Слышу голос из глубины души, он громко говорит мне: твори, следуй сему божественному стремлению человека! Его не объемлет никакая земная цель, ни польза! Оно независимо от мира, вечно движется силою собственной; ни одно колесо в машине вселенной не правит им и само им не правится» ([Вакенродер В.] Об искусстве и художниках. С. 111) — и хрестоматийные строки: «Зачем крутится ветр в овраге, // Подъемлет лист и пыль несет, // Когда корабль в недвижной влаге // Его дыханья жадно ждет? <...> Затем, что ветру и орлу // И сердцу девы нет закона» (IV, 102; VIII, 269). У Пушкина иная, но аналогичная вакенродеровской метафора. Прямая зависимость поэта от Библии (Прит.: 30, 18—20; Еккл.: 11, 5), отмеченная Н. М. Ботвинник (*Ботвинник Н. М.* «Зачем крутится ветер в овраге» (Библейский источник пушкинского текста) // Крымская научная конференция «Пушкин и Крым». Тезисы докладов. Симферополь, 1989. С. 106—107) не исключает возможности связи с Вакенродером.

ников они могли быть всего вероятнее восприняты именно из русского перевода Вакенродера. Некоторые декларации Вакенродера—Титова из приведенных выше носят даже столь крайний характер (хотя бы выделенные авторским курсивом слова в последней цитате), что вообще зрелому Пушкину — во всяком случае Пушкину 1830-х годов — они были скорее чужды, чем близки. Однако в том настроении и при тех эстетических позициях, которые были у поэта к концу 1820-х годов, они оказались, напротив, близки ему.

Заключительная фраза поэта: «Мы рождены для вдохновений, // Для звуков сладких и молитв» — уже по самому характеру составляющих ее образов одновременно и ориентирована на Вакенродера и «любомудров», и в то же время противопоставлена им. Что касается «звуков сладких», то этот распространенный поэтизм, калька французского образа «les doux sons», который поэт дважды употребил в составе французского стиха, представляющего собой неточную цитату из трагедии Ж.-Ф. Лагарпа «Филоктет» (1783) (см.: XIII, 197 и XIV, 48). Образ этот, разумеется, нейтрален в определенном нами выше смысле. Но «мы рождены для вдохновений» есть уже идея, отчасти противоречащая эстетическим убеждениям и «любомудров», и раннего немецкого романтизма в лице Вакенродера. Доказывая сугубо божественное происхождение вдохновения художника в главе «Видение Рафаэля», переведенной С. П. Шевыревым и, очевидно, очень хорошо известной Пушкину,<sup>52</sup> Вакенродер восклицал: «Не поймут ли, наконец, что все лжемудрые толкования о восторге художника есть одно согрешение? — и не убедятся ли, что ему нет другой вины, кроме непосредственного присутствия Божия?»<sup>53</sup>

На этом фоне тем противоречивее выглядит слово «молитвы», центральное понятие для теорий творчества, развиваемых в раннем немецком романтизме и у «любомудров». Б. Я. Бухштаб писал о «мандельштамовских словах», употреблении которых «заставляет соотносить стихи со стихами Мандельштама».<sup>54</sup> Слово «молитвы» у Пушкина в этом плане явно «непушкинское» — это слово из словаря В. А. Жуковского и «любомудров». В своей защите высокого назначения искусства и обличения утилитаризма поэт готов опереться и на термины религиозной эстетики, не разделяя ее позиций и, по-видимому, вкладывая в них иное, нерелигиозное содержание или во всяком случае употребляя их в нейтральном значении: образ «молитв» связывается в стихотворении с образом «поэта» как жреца Аполлона.

Так или иначе, финальная декларация «поэта» при всей справедливости его гнева на «толпу» получила столь явное субъективно-романтическое заострение, что сам Пушкин в дальнейшем своем творчестве, уже в сонете «Поэту» (1830), коренным образом корректировал ее. В таком виде справедливая отповедь поэта «черни»

<sup>52</sup> Хорошее знакомство с ней Пушкина обнаруживает его стихотворение «Мадонна» (1830). См.: Герштейн Э. Г., Вацуро В. Э. Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине // Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972. С. 43.

<sup>53</sup> [Вакенродер В.] Об искусстве и художниках. С. 9.

<sup>54</sup> Бухштаб Б. Я. Поэзия Мандельштама // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 142.

была настолько уязвима, что впоследствии это отмечали представители не только демократической, но даже и символистской критики.

Так, например, Д. С. Мережковский справедливо отмечал, что в стихотворении «Поэт и толпа» «есть еще романтизм, кипение молодой крови», а Вяч. И. Иванов указывал на «трагическую правоту обеих спорящих сторон и взаимную несправедливость обеих».<sup>55</sup> Ущербность позиции «поэта», очевидным образом близкой в стихотворении к авторской, которую Вл. С. Соловьев тонко определял как «прямолинейную правдивость», совсем непохожую на «жалю мудрая змеи», порождала даже у таких тонких критиков, как М. О. Меньшиков, восприятие финального монолога стихотворения как «крайне грубого и злобного» ответа «толпе».<sup>56</sup>

При всем различии образно-символического претворения поэта в образах пророка и жреца, и то, и другое тем не менее основано на представлении о деле поэта как высоком, священном служении. Между прочим, антично-языческая символика, имеющая место в стихотворениях «Поэт и толпа» и «Поэту» («треножник» — треугольный жертвенник поэта, жреца Аполлона), так же, как и ветхозаветная (хотя и в гораздо менее прямой форме), предусматривает некоторое сближение поэта и пророка. Ведь символика эта вызывает ассоциации с пифийской пророчицей, жрицей-вещательницей, которая, как известно, отвечала на вопросы паломников в храме Аполлона в Дельфах, причем ответ ее, даваемый в нарочито неясной или двусмысленной форме, здесь же истолковывался жрецами храма.<sup>57</sup> Поэт как жрец Аполлона, согласно антично-языческой символической, оказывается, таким образом, не пророком, а истолкователем пророчеств.

Поскольку в тексте стихотворения вначале упоминается «кумир Бельведерский», как известно, стоявший при входе в Дельфийский храм, а затем речь идет о «служеньи» жрецов — «алтаре и жертвоприношеньи», то ассоциации с пифийской пророчицей аллегория «поэт — жрец храма Аполлона» порождает с неизбежностью. Ассоциации эти в читателе пушкинского времени еще более укреплялись под влиянием стихотворения А. С. Хомякова «Отзыв одной даме» (1827), построенного на противопоставлении вдохновенного вида Кассандры в тот миг, когда ее слух «глаголы Февовы внимал» безжизненному виду «пророчицы грядущих дней» в ее обыкновен-

<sup>55</sup> Мережковский Д. С. Вечные спутники. Пушкин. 3-е изд. СПб., 1906. С. 48; Иванов Вяч. И. Поэт и чернь // Весы. 1904. № 3. С. 6.

<sup>56</sup> Соловьев Вл. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 85; Меньшиков М. О. Клевета обвинения // Книжки недели. 1899. Октябрь. С. 186.

<sup>57</sup> Все это Пушкин прекрасно знал, начиная с лицейских лет, где эстетику давали в основном по Ж.-Ф. Лагарпу. Ср. его «Речь по случаю вступления по Французскую Академию»: «Аполлон некогда давал предсказания среди уединенных пещер. Его жрецы требовали, чтобы удалились непосвященные, когда чувствовали приближение Бога». Приведенный фрагмент одновременно представляет интерес с точки зрения происхождения эпитафии к стихотворению «Поэт и толпа». Очевидно, «Речь» Лагарпа была одним из многих сочинений, которые могли актуализировать в сознании Пушкина расхожую Вергилиеву строку.

ном состоянии. «Отзыв одной даме» был опубликован в 1828 году, поэтому вполне возможно, что он был известен Пушкину ко времени создания стихотворения «Поэт и толпа».

Антично-языческая символика вызвала опору не только на Батюшкова, но и на А. Шенье. В обличении поэтом толпы: «на вес // Кумир ты ценишь Бельведерский // Ты пользы, пользы в нем не зришь. // Но мрамор сей ведь бог!.. так что же? // Печной горшок тебе дороже...» — очевидно, заключена реминисценция из поэмы Шенье «Творчество»: «Aux antres de Paros le bloc étincelant // N'est aux vulgaires yeux qu' une pierre insensible»<sup>58</sup> («В Паросских пещерах сверкающая глыба // В глазах черни не что иное, как бесчувственный камень».) Реминисценция эта тем более вероятна, что следующие вслед за приведенными строки, безусловно, послужили в некоторой мере образцом, на который поэт ориентировался при изображении мастерской скульптора в стихотворении «Художнику» (1836).

Итак, пушкинские стихотворения «Пророк» и «Поэт и толпа» действительно ориентированы на разные поэтические традиции, созданы в различном художественном настроении и подчинены решению разных задач. Эстетическая переориентация, о которой мы упоминали выше, проявилась в определенном приближении поэта к сфере такого художественного самоощущения, при котором конфликтные отношения искусства и художника начинают восприниматься как естественные. Однако она не слишком значительна: существенного противоречия между этими двумя текстами нет. Например, «любомудров», как известно, высоко ценивших стихотворение «Пророк», нисколько не удивляло соседство его у Пушкина со стихотворением «Поэт и толпа». Современники ощущали стоявшее за этим эстетическое представление, согласно которому только будучи независимым, свободным от каких-либо внешнеположенных ему целей, искусство и может пробуждать в человеке лучшие чувства. Впоследствии это кантианское в конечном счете представление о «целесообразном без цели» искусстве, о поэзии, воплощающей «идеал», т. е. органическое единство добра, красоты и истины, было утрачено.

С одной стороны, Добролюбов и Писарев, а с другой — представители так называемой «эстетической критики» редуцировали пушкинское синтетическое ощущение до одного только первого его члена, разорвали его на тезис и антитезис. И те, и другие сходились на том, что Пушкин провозглашал своим эстетическим кредо одну «красоту». Разница между ними была в том, что первые бранили, а вторые восхваляли за это Пушкина. В советском литературоведении поэт, напротив, чаще всего провозглашался певцом «добра» и «истины», для которого «красота» была лишь средством. И только в последнее время своеобразие пушкинской эстетической позиции начинает ощущаться во всей ее многосторонности.

<sup>58</sup> Chénier A. Oeuvres complètes. Paris, 1819. P. 10—11.

## 5. Сонет «Поэту», «Ответ анониму» и послание «С Гомером долго ты беседовал один»

Еще П. О. Морозов отмечал, что тема сонета «Поэту» (1831) «дана Вордсвортом», но имеет близкую параллель у Ш.-О. Сент-Бева (в сборнике «Les Consolations» — 1830), «и кто знает, может быть, именно Делорм, а не Вордсворт, послужил образцом для нашего поэта». <sup>59</sup> Сопоставив три этих текста, Н. В. Яковлев отмечал, что первоначальное заглавие пушкинского сонета «Награды» «подчеркивает то глубокое различие, какое, в сущности, мы имеем здесь между Пушкиным и Вордсвортом. Вордсворт далек от мысли о каких-либо „наградах“». <sup>60</sup> Ограничившись, однако, лишь характеристикой всех трех сонетов по отдельности, исследователь так и не высказал определенного суждения о характере их соотношения.

Между тем детальное сопоставление сонетов Пушкина и Вордсворта убеждает, что скорее всего поэт в самом деле, как и предполагал Морозов, не обращался к тексту вдохновившего Сент-Бева Вордсворта: близость к нему Пушкина имеет весьма общий, отделенный характер; нет ни одного образа, ни одной детали, в которых Пушкин был бы ближе к Вордсворту, чем к Сент-Беvu. Ср. текст стихотворения английского «озерника»: «There is a pleasure in poetic pains // Which only Poets know,— 't was rightly said; // Whom could the Muses else allure to tread // Their smoothest paths, to wear their lightest chains? When happiest Fancy has inspired the Strains, // How oft the malice of the lackless word // Pursues the Enthusiast to the social board, // Haunts him belated on the silent plains! // Yet he repines not, if his thought stands clear // At last of hindrance and obscurity, // Fresh as the Star that crowns the brow of Morn; // Bright, speckless as a softly-moulded tear // The moment it has left the Virgin's eye, // Or rain-drop lingering on the pointed Thorn». <sup>61</sup>

По всей вероятности, именно XV сонет Сент-Бева, озаглавленный, как и два предыдущих, «Сонет в подражание Вордсворту» («Sonnet imitée Wordsworth»), послужил одним из внешних импульсов к созданию пушкинского сонета. Знакомство с этим сонетом Сент-Бева тем более вероятно, что сборник «Les Consolations» вместе с другим сборником Сент-Бева «Poésies et pensées de Joseph Delorme» вызвал развернутую рецензию Пушкина, появившуюся в «Литературной газете» (1831. № 32. 5 июня).

<sup>59</sup> Морозов П. О. Пушкин и Сент-Бев // Русский библиофил. 1915. Ноябрь. С. 5.

<sup>60</sup> Яковлев Н. В. Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина // Пушкин в мировой литературе. Сб. статей. М., 1926. С. 128.

<sup>61</sup> «Есть наслаждение в поэтических страданиях, // Которые знают только поэты — это было справедливо сказано: // Кого другого Музы могли увлечь за собою // На свои наировнейшие тропинки, нести их наилегчайшие оковы? // С тех пор, как счастливейшая Фантазия вдохновила Поэзию, // Как часто злоба неудачного слова // Доводит Энтузиаста до края бедности, // Застигает его ночью на молчаливых полях! // Несмотря на это, он не ропщет, если его мысль освобождается, // Наконец, от помех и темноты, // Сверкая, как Звезда, которая венчает чело Утра; Светлая, незапятнанная, как мягко-округлившаяся слеза // В момент, когда она покинула око Девы // Или капля дождя, задержавшаяся на остром шипе».

Начало сонета Сент-Бева: «Quand le Poète en pleurs, à la main une lyre, // Poursuivant les beatés dont son coeur est épris, // A travers les rochers, les monts, les près fleuris, // Les nuages, les vents, mystérieux empire»<sup>62</sup> — осталось без отзвука в пушкинском стихотворении. Зато серьезные переключки с ним обнаруживают две последующие строфы: «S'élançait, et plane seul, et qu'il chante et soupire, // La foule en bas souvent, qui veut rire à tout prix, // S'attroupe, et l'accueillant au retour par des cris, // Le montre au doigt, et tous, pauvres insensé, d'en rire // Mais tous ces cris, Poète, et ces rires d'enfants, // Et ces mépris si doux au rivaux triomphanes, // Que t'emporte, si rien n'obscurcit ta pensées».<sup>63</sup>

Соответствие у Сент-Бева здесь находят пушкинские мотивы насмешек толпы, а также одиночества и безразличия к ним поэта (ср. выделенные строки и стихи 3—6, 14 у Пушкина: «Услышишь суд глупца и смех толпы холодной: // Но ты останься тверд, спокоен и угрюм. // Ты царь: живи один».<sup>64</sup> Дорогою свободной // Иди, куда влечет тебя свободный ум ... И в детской резвости колеблет твой треножник» (III, 223). Пушкинские «детская резвость» и «смех толпы холодной», очевидно, представляют собой реминисценции из 6 и 9 стихов Сент-Бева, а строки «усовершенствуя плоды любимых дум» и «услышишь суд глупца» отдаленно соответствуют стихам 11 и 10 из «Сонета в подражание Вордсворту». Совершенно не отозвался в пушкинской пьесе лишь финал сонета Сент-Бева, в котором он, как справедливо отметил Н. В. Яковлев,<sup>65</sup> только и следует Вордсворту: «Pure, aussi pure en toi qu'un rayon du matin, // Que la goutte de pleurs qu'une vierge a versée, // Ou la pluie en avril sur la ronce et le thym».<sup>66</sup>

Если говорить в целом, то уже сама тема сонета Вордсворта — наслаждения, которые поэт находит в его мучительной борьбе со словом — далека от пушкинского стихотворения «Поэту». Напротив, Сент-Бев, переакцентировав английский образец в направлении взаимоотношений поэта и публики, размышляет о том же предмете, который занимает и Пушкина в его сонете. По сравнению с Сент-Бевом, Пушкин изображает полет поэтического вдохновения в более характерных для него, земных ризах («Дорогою свободной // Иди, куда влечет тебя свободный ум, // Усовершенст-

<sup>62</sup> «Когда поэт в слезах, с лирой в руке, // Следуя за красотами, в которые влюблено его сердце, // Через скалы, горы, цветущие луга, // Облака, ветры, волшебные страны...»

<sup>63</sup> «Устремляется вперед, и парит один, поет и вздыхает // Часто внизу толпа, которая хочет смеяться любой ценой, // Стекается и, встречая его на обратном пути криками, // Показывает на него пальцем, и все, несчастные безумцы, принимаются над ним потешаться! // Но все эти крики, Поэт, и эти детские насмешки, // И это презрение, столь приятное торжествующему сопернику, // Какое тебе дело до них, если ничто не затемняет твою мысль...»

<sup>64</sup> Этот образ, лишь отчасти соответствуя аналогичному у Сент-Бева, представляет собой, по-видимому, трансформацию байроновского «одиночества королей» (the solitude of kings). Без указания на то, где у Байрона находится приведенная метафора, мысль о заимствовании ее Пушкиным высказал Вл. С. Соловьев. См.: Соловьев Вл. С. Судьба Пушкина. СПб., 1898. С. 45.

<sup>65</sup> Яковлев Н. В. Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина. С. 128.

<sup>66</sup> «Чистую, столь же чистую в тебе, как утренний луч, // Как слеза, которую пролила дева, // Как апрельский дождь на листьях терновника или чабреца.»

вужа плоды любимых дум»), не прибегая к развернутой, орнаментальной метафоре, а также декларирует равнодушие поэта не только к насмешкам и осуждению, но и к похвалам, причем вместо отвлеченной декларации он рассказывает о том, как это обыкновенно бывает (и как было с ним самим).

Однако главное отличие пушкинского стихотворения даже не в этом, а в трактовке непонимания и неблагодарности толпы как «детской резвости» — явления, аналогичного шалости ребенка, к которому вследствие этого надлежит отнестись с терпеливым спокойствием и снисхождением. При этом Пушкин отталкивается от образа самого Сент-Бева: «*gires d'enfants*» («детские насмешки»), у которого он, однако, входит в один ряд со «всеми этими криками» и «этим презрением», благодаря чему эпитет «детский» остается лишь частным определением и не вносит ничего существенно нового в общее отношение к ним поэта как к «несчастливым безумцам».

Напротив, в стихотворении «Поэту» «детская резвость», выдвигнутая на ударное, финальное место, становится к тому же общим понятием, как бы дающим цену всем выпадам и насмешкам толпы. И в то же время это финальное смягчение не отменяет явно личной горечи, которая звучит у Пушкина раньше и которая не ощущается в гораздо более сдержанном по тону сонете Сент-Бева. В этом плане глубоко верно замечание Вл. С. Соловьева о том, что в стихотворении «Поэту» «высота самосознания смешивается с высокомерием и требование бесстрастия — с обиженным и обидным выражением отчуждения». <sup>67</sup> Освобождение от этих «высокомерия», «обиды» в обрисовке отношения истинного поэта к публике произойдет у Пушкина только в послании «С Гомером долго ты беседовал один».

Более отдаленный литературный фон стихотворения составляет, несомненно, целая традиция трактовки темы в русском элегическом романтизме, которую Пушкин в данном случае не столько продолжает, сколько переосмысливает. Уже отмечалось, что, например, по отношению к сонету А. А. Дельвига «Вдохновение» (1822) пушкинский сонет о поэте «в своем глубококом значении <...> может быть воспринят как полемический, хотя, внешне, в них больше общего, чем различия <...> Антитеза „поэт—толпа“ существует, но не создает конфликта, потому что поэт не снисходит до конфликта с толпой и своим временем, — не должен снисходить». <sup>68</sup> На наш взгляд, впрочем, общее в этих двух сонетах носит не только внешний характер (мотивы «презрения» со стороны «людей» и «одиночества» поэта), однако в целом дельвиговский сонет написан на несколько иную тему и соотносится у Пушкина не столько с его сонетом «Поэту», сколько со стихотворением «Поэт» (1827).

Более непосредственные связи сонет Пушкина обнаруживает, например, с обращенным к нему самому посланием В. К. Кюхельбекера 1818 года, так и озаглавленным — «К Пушкину» («Счастлив, о Пушкин, кому высокую душу Природа...»). В нем мы находим тот же, что у Пушкина, образ «холодной толпы», ту же дек-

<sup>67</sup> Соловьев Вл. С. Судьба Пушкина. С. 45.

<sup>68</sup> Слинникова Э. В. О теме поэта в лирике пушкинской эпохи // Проблемы современного пушкиноведения. Л., 1981. С. 106, 105.

ларацию безразличия истинного поэта к ее приговору и его «все-сила в мире своем»: «Счастлив, о Пушкин, кому высокую душу Природа, // Щедрая Матерь, дала, верного другу, мечту, // Пламенный ум и не сердце холодной толпы! Он всесилен // В мире своем; он творец! Что ему низких рабов, // Мелких, ничтожных судей, один на другого похожих, — // Что ему их приговор?»

Однако у Пушкина нет того «ультраромантического» заострения темы, согласно которому истинный поэт как избранный судьбы должен быть счастлив даже завистью и злобой публики: «Счастлив, о милый певец, // Даже бессильною завистью Злобы — высокий любимец, // Избранник мощных Судеб! огненной мыслию он // В светлое небо летит...» Разумеется, отсутствует у Пушкина и противопоставление небесных наслаждений поэта обыкновенным, земным радостям («Сердцем выше земли, быть в радостях ей не причастным // Он себе самому клятво священную дал»).

Верный здесь самому себе, Пушкин изображает самостояние поэта абсолютным, а не ставит его, как это было в обыкновении у романтиков-трансценденталистов, в зависимость от каких-либо высших сил («Сам Кронид для него разгадал загадку Созданья, — Жизнь вселенной ему Феб-Аполлон рассказал»).<sup>69</sup> И тем не менее не стоит недооценивать преемственность пушкинского сонета в отношении к концепции «поэт и толпа», развиваемой русским эстетическим романтизмом: традиционный конфликт у Пушкина смягчен, облечен в сугубо земные формы, но сохранен остроту и получает чисто романтическое разрешение в одиночестве поэта, могущего служить самому себе «высшим судом», и самодостаточности творчества, единственной настоящей награды ему.

Та же концепция лежит и в основе стихотворения «Ответ анониму» (1830), в котором мы вновь находим образ «холодной толпы». По мнению Ю. М. Лотмана, Пушкин в этом стихотворении «poleмически объявил романтическую идею поэтичности страдания пошлостью и противопоставил ей право поэта на простое человеческое счастье».<sup>70</sup> Подобная характеристика представляется верной лишь приблизительно, ведь поэт ничего не объявляет в «Ответе анониму», он лишь констатирует: «Но счастье поэта // Меж ими не найдет сердечного привета, // Когда боязненно безмолвствует оно...» (III, 229).

Одним из основных мотивов пьесы также является недоброжелательное отношение толпы к поэту. Показательно в этом плане, что в развитии этой темы Пушкин, как и в сонете «Поэту», отчасти опирается на тот же «Сонет, написанный в подражание Вордсворту» Сент-Бева. Ср.: «Смешон, участия кто требует у света! // Холодная толпа взирает на поэта, // Как на заезжего фигляра: если он // Глубоко выразит сердечный, тяжкий стон, // И выстраданный стих, пронзительно-унылый, // Ударит по сердцам с неведомою силой, — // Она в ладони бьет и хвалит, иль порой // Неблагодарно кивает головой» — и следующие, уже цитированные выше строки Сент-Бева: «La foule en bas souvent, qui veut rire à tout prix, // S'attroupe

<sup>69</sup> Кюхельбекер В. К. Избр. произв. Т. 1. С. 96

<sup>70</sup> Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. С. 161.



et l'accueillant au retour par des cris, // Le montre au doigt; et tous, pauvres insensé d'en rire». <sup>71</sup>

За исключением мотива «потехи», забавности поэзии и поэта для толпы, выраженных у Пушкина и Сент-Бева довольно сходным образом, в остальных случаях имеют место не заимствования, а трансформации. При всем этом «неблагодарно кивает головой» по отношению к «le montre au doigt» («показывает на него пальцем») представляет собой столь явную функционально и образно сходную деталь, что не счесть ее перифразой довольно трудно. Тем более что «Ответ анониму» был написан всего спустя два с половиной месяца после стихотворения «Поэту».

Окончательная ревизия восходящей к элегическому романтизму концепции «поэта» и «толпы», а, по существу, даже и отмена этого противопоставления произошла в послании «С Гомером долго ты беседовал один». Дело здесь не только в том, что толерантность истинного поэта сравнивается в стихотворении с нетерпимостью ветхозаветного пророка, все же подвергшего смертной казни часть своего народа (Исх. 32: 25—29). Дело также и в том, что Пушкин впервые в нем включает себя в состав «толпы», относит к публике, а не внутренне соотносит с «поэтом». Нечего и говорить, что прежде для него это было решительно невозможно.

Утверждая необходимость снисхождения к слабостям и недостаткам публики, Пушкин придает основополагающее значение идее, имплицитно заложенной в последнем стихе своего сонета «Поэту». Возможность такого отношения обусловливается духовной широтой истинного поэта, которая делает понятной и доступной ему не только область высокого и низкого, но и сферу повседневного и «низкого» (согласно классицистической теории жанров). Здесь развивается мотив, ранее прозвучавший в «Моцарте и Сальери» (I, 72—78) и в стихотворении «Эхо» (1831).

Весьма симптоматично, что в своей характеристике «прямого поэта» Пушкин опирается на образ, использованный Кюхельбекером в его обосновании применительно к творчеству И.-В. Гете идеи поэтического универсализма. Предпоследний стих: «И с дивной легкостью меж тем летает он...» — содержит скрытую цитату из «Разговора с Ф. В. Булгариным» (1824): «с дивною легкостью Гете переносится из века в век, из одной части света в другую». <sup>72</sup> Все это делает вполне обоснованным рассмотрение пушкинского послания к Гнедичу как «поэтического манифеста Пушкина», <sup>73</sup> в нем запечатлена в известной степени окончательная позиция поэта по вопросу о взаимоотношениях «поэта» и «толпы», позиция уже чисто пушкинская, в которой концепция как русского, так и французского элегического романтизма оказалась окончательно преодоленной.

<sup>71</sup> «Часто внизу толпа, которая хочет смеяться любой ценой, // Стекается и, встречая его на обратном пути криками, // Показывает на него пальцем, и все, несчастные безумцы, принимают над ним потешаться!»

<sup>72</sup> Кюхельбекер В. К. Путешествие, дневник, статьи. Л., 1979. С. 466. Вслед за приведенными словами Кюхельбекер перечисляет обращения Гете в различных произведениях к различным эпохам в истории Германии, Италии, Греции и т. д.

<sup>73</sup> См.: Вацуро В. Э. Поэтический манифест Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1991. Т. 14. С. 65—72.

## 6. Стихотворение «Поэт» Пушкин и «любомудры»

Тема пушкинского «Поэта» (1827) — соотношение художника в минуты творчества и в повседневной жизни — довольно часто затрагивалась в русской литературе 1820-х годов. Б. С. Мейлаху принадлежит сопоставление стихотворения со строками «Отрывка из путешествия по полуденной Франции» В. К. Кюхельбекера, в котором «развита мысль о том, что поэт „не всегда стоик“ и иногда разделяет с толпой „ничтожные наслаждения“; но „в то мгновение, когда он учит времена и народы и разгадывает тайны Провидения, он точно есть полубог, без слабостей, без пороков, без всего земного“». <sup>74</sup> Исследователь справедливо отказывается видеть в мысли Кюхельбекера источник пушкинского стихотворения, рассматривая ее как достаточно широко распространенную. Это действительно так, к тому же и сходство носит достаточно относительный характер. И однако, не считая «Отрывок из путешествия...» Кюхельбекера источником пушкинского стихотворения, необходимо все же признать в нем один из вероятных творческих импульсов к его созданию.

Во-первых, Кюхельбекер предваряет свои рассуждения точной постановкой проблемы, которая станет темой «Поэта». Они призваны разрешить часто ощущаемое противоречие между творчеством и жизнью поэтов. «Мой юноша,— пишет Кюхельбекер об одном из своих марсельских собеседников, русском художнике,— признался мне, что некогда при имени поэта представлял себе полубога без слабостей и пороков.— Ныне, читая их жизнь, он видит, что по большей части их душа была возмущаема страстями, что они нередко писали иначе, нежели жили: это противоречие его мучит; он готов счесть их лицемерами!» <sup>75</sup> Во-вторых, Пушкин, несомненно, был знаком с этим «Отрывком», поскольку, будучи внимательным читателем «Мнемозины», он не мог пропустить на тех же страницах альманаха упоминание Кюхельбекером о Лицее, обращенное к Дельвигу. В-третьих, слова Кюхельбекера о «ничтожных наслаждениях», которые поэт иногда разделяет с толпой, по всей вероятности, реминисцированы в 7—8 стихах пушкинского «Поэта»: «И меж детей ничтожных мира, // Быть может, всех ничтожней он» (III, 65). Наконец, в-четвертых, пушкинское изображение творческого акта, так же, как и у Кюхельбекера, отмечено романтическими чертами, предполагает бегство от мира и сублимацию.

Правда, у Пушкина эта сублимация носит сугубо земной характер, имеет руссоистский оттенок (бегство от общества к природе), <sup>76</sup> в то время как у Кюхельбекера творческий акт есть момент отрече-

<sup>74</sup> Мейлах Б. С. Пушкин и русский романтизм. М.; Л., 1937. С. 180—181.

<sup>75</sup> Мнемозина. 1825. Ч. 4. С. 76.

<sup>76</sup> Дела-Барту принадлежит показательное сопоставление стихотворения Пушкина «Поэт» со следующим местом из «Речи по случаю вступления во Французскую Академию» Ж.-Ф. Лагарпа: «оратор, поэт, великий писатель, когда он ищет вдохновения, бежит от городов, удаляется в уединенную сельскую хижину. Он порывает свои пути... Его душа возвращается к первобытной свободе, созерцая величие

чения от всего земного и осознания своей неразрывной связи с трансцендентным: «И так в то мгновение, когда он учит времена и народы и разгадывает тайны Провидения, он точно есть полубог без слабостей, без пороков, без всего земного <...> Поэт некоторым образом перестает быть человеком: для него уже нет земного счастья. Он постигнул высшее сладострастие, и наслаждения мира никогда не заменят ему порывов вдохновения, столь редких и составляющих по себе пустоту столь ужасную!»<sup>77</sup>

Еще более отличным, почти противоположным образом изображено ими остальное бытие поэта. Если у Пушкина он на протяжении большей части своей жизни самый обыкновенный человек, то у Кюхельбекера, наоборот, «не всегда стоик», то есть не всегда противопоставлен обществу, а может и разделить в редкие мгновения его «ничтожные наслаждения». То, что у Кюхельбекера представлено как исключение, у Пушкина становится правилом, и наоборот.

Однако и здесь пушкинское решение темы, при всей его противоположности, сохраняет ощутимую связь с субъективно-романтическим вариантом, представленным у Кюхельбекера. Ощущение отторженности от мира, которое всегда присуще кюхельбекеровскому поэту: «он блуждает по земле, как изгнанник, ищет и никогда не находит успокоения <...> В одних бурях, в борьбе с неумолимую судьбою взор его проясняется и грудь дышит свободнее»<sup>78</sup> — не чуждо и пушкинскому, но только в минуты вдохновения: «Госкует он в забавах мира, // Людской чуждается молвы, // <...> Бежит он, дикий и суровый, // И звуков и смятенья полн...» (III, 65). Таким образом, пушкинское изображение поэта, при всей его весьма вероятной ориентированности на кюхельбекеровское, представляет собой существенную коррекцию с позиций того умеренного, трезвого романтизма, который ко времени создания стихотворения сменил былые пушкинские крайние, байронические представления.

Аналогичный, хотя и более отдаленный характер, имеет соотношение стихотворения с сонетом А. А. Дельвига «Вдохновение» (1822). Представление о резком контрасте между обыкновенным и вдохновенным состоянием поэта Пушкину было хорошо известно и по этому источнику: «В друзьях обман, в любви разуверенье // И яд во всем, чем сердце дорожит, // Забыты им: восторженный пиит // Уж прочитал свое предназначенье». Однако в отличие от Дельвига, сохраняющего уныло-элегический вариант решения темы, отношения поэта с миром до пробуждения в нем вдохновения представлены как вполне мирные, а не конфликтные. «Вкушающая хладный сон» душа поэта оказывается вполне достойной окружающего его «суетного света», а «быть может», и «ничтожней» его. Впрочем, начало творческого акта, по Пушкину, предполагает, как и у Дельвига и Кюхельбекера, романтическое отчуждение от общества с той только разницей, что у Кюхельбекера и Дельвига оно прини-

природы» (*Дела-Барт. Шатобриан и поэтика мировой скорби. Киев, 1905. С. 97*). Нетрудно заметить, что в классицистической эстетике Лагарпа руссонистская мотивировка соединялась с горацанским мотивом сельского уединения в общении с природой и искусством.

<sup>77</sup> Мнемозина. 1825. Ч. 4. С. 70.

<sup>78</sup> Там же.

мает форму изгнания: «И презренный, гонимый от людей, // Блуждающий один под небесами...»<sup>79</sup> — а у Пушкина — форму добровольного бегства: «Бежит он, дикий и суровый, // И звуков и смятенья полн, // На берега пустынных волн, // В широкошумные дубровы...»<sup>80</sup> (III, 65).

В тот год, когда было написано пушкинское стихотворение, эта же самая тема постоянно поднималась поэтами-«любомудрами». Так, вторая часть «Московского вестника» открывалась стихотворением Д. В. Веневитинова «Поэт» (1827); также в 1827 году (точная дата неизвестна) было создано стихотворение А. С. Хомякова «Отзыв одной даме», опубликованное в 1828-м. Сопоставив пушкинское стихотворение с этими пьесами, Л. Я. Гинзбург пришла к выводу: «Жизнь, познание (а искусство для романтика — высшая форма познания), религиозное откровение в философском плане соотносятся между собой как ступени в процессе самораскрытия абсолюта. Отсюда убеждение в том, что поэт *всегда* обязан быть поэтом. <...> В своем „Поэте“ Пушкин, напротив, изобразил человека двойного бытия, который, в сущности, полемически противопоставит поэту шеллингианцев, жрецу, пророку и провидцу, ни на мгновение не расстающемуся со своей божественной миссией. <...> Для Пушкина изображенный здесь творческий процесс — это нормальный творческий процесс (такова природа поэта, несовершенная, как природа каждого человека), тогда как для Хомякова подобное соотношение между поэтом и человеком невозможно или равносильно гибели поэта, его духовному падению. Вот что дает нам право утверждать, что пушкинский „Поэт“ содержит скрытую полемику с „любомудрами“»<sup>81</sup>

Оспаривая эту точку зрения, Е. А. Маймин писал: «Одноименные стихотворения Пушкина и Веневитинова (отчасти это относится к стихам на тему поэта Хомякова) несомненно в чем-то непохожи друг на друга, разные. Но так ли велика и принципиальна эта разница? В своем стихотворении Пушкин действительно говорит и о том, что поэт, как человек, несовершенен — но не в этом главная мысль стихотворения. Это лишь особый поворот темы, но не сама тема. Главное в стихотворении — утверждение высокого, гордого, независимого поэта, утверждение «божественной», высокой природы самого акта поэтического творчества — как раз очень близко любомудрам и ни в коей мере не противоречит им».<sup>82</sup>

В самом деле, как и Пушкин, Веневитинов воплощает представление о преображении личности поэта под влиянием внезапной взволнованности чем-то, однако речь отнюдь не идет о поэ-

<sup>79</sup> Дельвиг А. А. Соч. Л., 1986. С. 47—48.

<sup>80</sup> Восьма показательно, что два последних стиха, содержащие типичный романтический «идеальный пейзаж», впоследствии были использованы в творчестве Пушкина 1830-х годов: предпоследний в слегка измененном виде стал зачином вступления к «Медному всаднику» (1833), а последний отозвался в заключительном образе стихотворения «Когда за городом, задумчив, я брожу» (1836).

<sup>81</sup> Гинзбург Л. Я. Пушкин и лирический герой романтизма // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 149.

<sup>82</sup> Маймин Е. А. Еще о Пушкине и «Московском вестнике» // Пушкинский сборник. Псков, 1988. С. 171.

тическом акте: «Когда ж внезапно что-нибудь // Взволнует огненную грудь, — // Душа без страха, без искусства // Готова вылиться в речах // И блещет в пламенных очах». Причем момент отчуждения, бегства или изгнания у него отсутствует, так что очевидно большая близость Пушкина к Дельвигу и Кюхельбекеру, чем к Веневитинову. В то же время, если пушкинский поэт в обычной жизни плоть от плоти толпы, живет ее суетными страстями — веневитиновскому поэту это решительно чуждо: «Пусть вокруг него, в чаду утех, // Бунтует ветренная младость, — // Безумный крик, холодный смех // И необузданная радость: // Все чуждо, дико для него...»

Это, однако, единственный мотив веневитиновского стихотворения, который у Пушкина звучит противоположным образом, да и это сопоставление не совсем строго: ведь в «Поэте» Веневитинова говорится о чуждости гедонистическим «утехам» окружающих. В основном же у Веневитинова речь идет о том, насколько подлинный поэт выделяется из общества своим внешним обликом. При этом, если, по Пушкину, очевидно, его и не узнать «среди детей ничтожных мира», то и, по Веневитинову, в обычном своем состоянии он почти ничем не отличается от окружающих: он сдержан, молчалив, прост в обращении: «Не вспыльчив он, и строгий ум // Не блещет в шумном разговоре, // Но ясный луч высоких дум // Невольно светит в ясном взоре. <...> // На все безмолвно он взирает, // Лишь что-то редко с уст его // Улыбку беглую срывает. // Его богиня — простота, // И тихий гений размышленья // Ему поставил от рожденья // Печать молчанья на уста». Таков же он снова и после того, как пора волнения проходит: «И снова тих он, и стыдливый // К земле он опускает взор, // Как будто б слышал он укор // За невозвратные порывы». Единственное, что внешне отличает поэта, — это «раздумье на челе суровом».<sup>83</sup> Таким образом, не только о скрытой полемичности, но и о корректировке Пушкиным представлений, воплощенных в веневитиновском «Поэте», говорить трудно: при всей внешней близости тематически эти произведения довольно различны.

Гораздо ближе в этом плане к Пушкину стихотворение А. С. Хомякова «Отзыв одной даме». Однако неизвестно, мог ли быть Пушкин с ним знаком (не исключено, что, напротив, Хомяков мог знать пушкинского «Поэта», когда писал свою пьесу). Впрочем, и по содержанию два этих произведения связывает так много общего, что даже предположение о скрытой полемичности приходится отбросить. «Мысль обоих стихотворений, — отмечал Е. А. Маймин, — поразительно (и знаменательно!) близка. Поэт — просто человек, самый обыкновенный человек, пока он не творит. Лишь творчество дает высокий смысл его существованию и поднимает его над людьми, над прозой жизни, в сферу духовного»;<sup>84</sup> «И ты не призывай поэта! // В волшебный круг свой не мани! // Когда, вдали от шума света, // Душа восторгами согрета: // Тогда живет он. В эти дни // Вмещает

<sup>83</sup> Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М., 1980. С. 37—38.

<sup>84</sup> Маймин Е. А. Хомяков как поэт // Пушкинский сборник. Псков, 1988. С. 88—89.

все существование. // Но вскоре слаб и утомлен // И вихрем света увлечен, // Забыв высокие создания, // То ловит темные мечтанья, // То, как дитя, сквозь смутный сон, // Смеется и лепечет он».<sup>85</sup>

Обычное состояние поэта, по сравнению с минутами вдохновения, и Хомяковым, и Пушкиным изображается сниженно, вплоть до близости отдельных деталей. Ср.: «И вихрем света увлечен» и стихи 3—4 («В заботах суетного света // Он малодушно погружен»), а также: «То, как дитя сквозь смутный сон, // Смеется и лепечет он» и стих 6 («Душа вкушает хладный сон»). И тем не менее состояние это для Пушкина — обыкновенное явление земной жизни, по-своему необходимое для полноценного художественного творчества. Для Хомякова же, по справедливому замечанию Е. А. Маймина, «только в акте творчества заключена полнота человеческого существования»<sup>86</sup> — обычная жизнь отмечена у него чертами мнимости, неполноценности. Сходным образом изображая два этих состояния поэта, Хомяков и Пушкин совершенно различным образом их соотносят.

В этом плане пушкинское стихотворение хотя и не содержит скрытой полемики с «любомудрами», все же в самом деле корректирует некоторые их представления о творчестве. Строго говоря, представления эти были присущи не всем «любомудрам», а лишь тем, которые разделяли сугубо шеллингианские идеи. Они действительно декларировались и со страниц первых номеров «Московского вестника». Если, согласно «Системе трансцендентального идеализма» Шеллинга, «священная роль художника, в которой совмещено служение Богу и проповедь высшей мудрости и морали, не даст ему быть активным участником в мелкой житейской борьбе»,<sup>87</sup> то, например, В. П. Титов в статье «О достоинстве поэта», опубликованной во второй части журнала за 1827 год, вполне следуя основам доктрины, утверждал: «Поэт живет отшельником от действительного мира, в мире своей фантазии. Поэт не создан жить во внешности; все силы души его соединены в его всеобъемлющей фантазии».<sup>88</sup>

По мнению Л. Я. Гинзбург, мысль о скрытой полемичности пушкинского стихотворения по отношению к «любомудрам» становится «еще более вероятной, если присмотреться к непосредственным источникам тех представлений о роли поэта, которые господствовали в „Московском вестнике“». Исследовательница справедливо напоминала, что один из основных источников эстетических идей «любомудров», книга В. Вакенродера «Об искусстве и художниках» в переводе С. П. Шевырева, В. П. Титова и Н. М. Мельгунова, включала вымышленное жизнеописание музыканта Иосифа Берлингера — историю гибели художника, не вынесшего разлада между искусством и жизнью:

«Внутренний голос говорил ему: живи всегда в прекрасном очаровании Поэзии, и целая жизнь твоя да будет гармонией!

<sup>85</sup> Хомяков А. С. Полн. собр. соч. М., 1900. Т. 4. С. 193.

<sup>86</sup> Маймин Е. А. Хомяков как поэт. С. 89.

<sup>87</sup> Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С. 50.

<sup>88</sup> Московский вестник. 1827. Ч. 2. С. 230, 232.

Когда же он возвращался к обеду в дом своего родственника и принужден был делить беседу с обществом всегда веселым и шутливым, тогда мог ли быть доволен Иосиф, снова низринутый в среду жизни прозаической, когда очарование ее исчезало перед ним, подобно блестящему облаку.

Во все дни душа Иосифа терзалась сим прискорбным несогласием между врожденным ее небесным вдохновением и земным участием в жизни каждого человека, которое насильственно разрушает наши мечтания».<sup>89</sup>

Важно, однако, обратить внимание на то, как разрешается у Вакенродера это противоречие. Иосиф умирает «во цвете лет своих», надорвав дух во время одного из вдохновенных порывов, и рассказчик заключает историю следующим рассуждением: «Почему же сила высокой Фантазии должна была его похитить у мира? Скажу ли, что Иосиф родился более для того, чтобы наслаждаться изящным, нежели творить? — Может быть, счастливее те художники, в которых Искусство действует тайно и незаметно, подобно сокровенному Гению, и ему не мешают земные занятия. Уж не должен ли человек, вечно восторженный, смело осуществлять внутренние помыслы и в земной своей жизни, если желает быть художником истинным?»<sup>90</sup>

Таким образом, смысл жизнеописания Иосифа Берлингера заключается в мысли о более гармонических взаимоотношениях между творческим призванием и повседневным бытием художника, а также в идее жизнетворчества. Если вторая из этих идей прямо противоположна смыслу пушкинского «Поэта»,<sup>91</sup> то первая, напротив, в общем не противоречит ему, а с внутренней интенцией пушкинской эстетики находится даже в согласии. Именно «тайно и незаметно», не мешая остальным «земным занятиям», страсть к творчеству будет проявляться в Чарском («Египетские ночи»). Налицо, таким образом, опять-таки далеко не полная противопоставленность Пушкина одному из важнейших источников эстетических представлений «любомудров», а в отдельных моментах даже некоторая его близость к ним.

Особую проблему представляет соотношение пушкинского стихотворения «Поэт» с его же «Пророком». Еще Н. Ф. Сумцов и Вл. С. Соловьев указали на «внутреннее родство»<sup>92</sup> и отсутствие

<sup>89</sup> Гинзбург Л. Я. Пушкин и лирический герой русского романтизма. С. 150.

<sup>90</sup> [Вакенродер В.] Об искусстве и художниках. С. 246—247.

<sup>91</sup> Показательно, что впоследствии русские символисты, обосновывая одну из центральных для них идею «жизнестроительства», полемически противопоставляли ее представлениям, высказанным в пушкинском «Поэте»: «Нет особых мигов, когда поэт становится поэтом: он или всегда поэт, или никогда. И душа не должна ждать божественного глагола, чтобы вострепнуться, как „пробудившийся орел“ <...> Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои „священные жертвы“ не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством, — своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь» (Брюсов В. Я. Священная жертва (1905) // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1975. Т. 6. С. 96).

<sup>92</sup> Сумцов Н. Ф. Поэт // Сумцов Н. Ф. Этюды об А. С. Пушкине. Варшава, 1895. Вып. 3. С. 11.

«действительного противоречия»<sup>93</sup> между ними, выразившееся, в частности, в том, что «почти все стихи» второй части «Поэта» «повторяют (в очень смягченном виде) образы и выражения из „Пророка“». <sup>94</sup> При этом, находясь во власти своей религиозно-философской концепции жизненного и творческого пути Пушкина, Соловьев соотносил образы «пророка» и «поэта» как идеал и реальность пушкинского внутреннего мира: «Пусть поэт в самом деле ощутил себя пророком, пусть он в самом деле восходил на пустынную гору высшего вдохновения, где видел серафима и слышал голос Божий. Все это было, но полное его внутреннее перерождение — еще впереди, он пока сошел с вершин своего поэтического Синая лишь с пророческим задатком того совершенства, которое еще должно быть».<sup>95</sup>

Иначе — как различные стадии на пути от частного человека к «пророку» — расценил эти образы Н. Ф. Сумцов: «„Поэт“ первичнее „Пророка“; до чуткого слуха поэта лишь коснулся „божественный глагол“; здесь еще нет духовного преобразования, которому подвергся „Пророк“; но это преобразование близко, и потому поэт затосковал в забавах мира, стал чуждаться молвы и полный смятения, <...> он бежит на берега пустынных волн и в широкошумные дубровы. В пустыне его встретит серафим и преобразует его чувства для восприятия высшего божественного веления глаголом жечь сердца людей».<sup>96</sup> Подобные интерпретации основаны, на наш взгляд, на недооценке символического значения стихотворения «Пророк», знаменующего собой акт осознания высокого предназначения поэта, обретения им второй, высшей ипостаси.

## 7. «Моцарт и Сальери» Пушкин и Вакенродер

Мотив художественного универсализма, которого мы уже коснулись выше, говоря о стихотворении «С Гомером долго ты беседовал один», получил драматургическую разработку в «Моцарте и Сальери» (1830) и особое художественное звучание в стихотворении «Эхо» (1831).

Как известно, в разработке характеров Моцарта и Сальери Пушкин не слишком сильно опирался на доступные ему материалы биографии исторических прототипов своих героев. Характеры эти в гораздо большей степени определены собственными

<sup>93</sup> Соловьев Вл. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. С. 78.

<sup>94</sup> Там же. Между прочим, сходство исходной ситуации «Пророка» и «Поэта», вероятно, до некоторой степени предопределено общим литературным образцом. Как справедливо отметил А. М. Гуревич, строки не только «Пророка», но отчасти и «Поэта» «разительно напоминают» уже цитированная выше начальная строфа «Пророчества» Кюхельбекера (См.: Гуревич А. М. О поэтических декларациях Пушкина-реалиста. С. 25). Ср.: «Ты дни влачишь в мертвящем сне // В объятьях ленистого мира...» (Кюхельбекер В. К. Избр. произв. Т. 1. С. 158) и «В заботах суетного света // Он малодушно погружен; <...> Душа вкушает хладный сон» (III, 65).

<sup>95</sup> Соловьев Вл. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. С. 78.

<sup>96</sup> Сумцов Н. Ф. Этюды об А. С. Пушкине. Вып. 3. С. 11.



эстетическими представлениями поэта, нежели исторической реальностью. Моцарт наделен легкомыслием, веселостью, снисходительностью, Сальери отличается настроенностью на одно «высокое», презрением к окружающей его повседневной действительности, нелюбовью к жизни, «каждой смерти». Все это — в значительной степени проявление убежденности Пушкина в универсальности и разнообразии подлинного творчества, которые требуют от художника многосторонности, восприимчивости ко всем сторонам реальности. Напротив, отсутствие такой внутренней широты, неприятие действительности во всем ее объеме обрекают, по Пушкину, на недостаточно полнокровное и, следовательно, неполноценное пересоздание жизни в искусстве. Раскрытию разных граней такой убежденности посвящены отдельные пушкинские стихотворения, в «Моцарте и Сальери» все эти грани сведены воедино и обретают свой полный смысл.

Есть основания полагать, что отмеченная выше противоположность характеров Моцарта и Сальери воспроизводит *mutatis mutandis* готовую поэтическую схему, намеченную в популярной немецкой раннеромантической литературе. Еще М. П. Алексеев показал, что, разрабатывая «две основные проблемы, интересующие Пушкина в „Моцарте и Сальери“: 1) проблема гениальной одаренности в противопоставлении напряженному прилежанию талантливого художника, гениальной легкости и инстинктивности творчества и сложного рационалистического процесса творческого усилия и 2) проблема зависти талантливого и прославленного мастера к побеждающей его гордыню „божественной гениальности“ художника-соперника»,<sup>97</sup> поэт широко опирался на русский перевод книги Вакенродера «Об искусстве и художниках», о котором уже шла речь выше. На наш взгляд, влияние этой книги сказалось также и в трактовке еще одной выше обозначенной проблемы, взаимосвязанной с первой из формулированных исследователем.

Так, в 9-й новелле I книги («Странности Пьеро ди Козимо, древнего живописца школы флорентинской») изображен угрюмый затворник, отличавшийся «трудолюбивым, упорным старанием над обработкой картин своих». Противопоставляя Козимо Леонардо да Винчи, Вакенродер подчеркивает односторонность одного и универсализм другого: «я не могу почитать сего Пьеро ди Козимо рожденным для искусства истинно высокого, невзирая на то, что нахожу соответствие между им и великим Леонардом да Винчи (которого первый и в живописи взял за образец себе): обоих преследовал всегда живой дух изобретения, но с тою только разницей, что один носился в мрачной стране воздушных туч, а другой обегал всю пестроту творений земной, действительной природы. Истый дух искусства, по моему мнению, должен быть годным орудием к тому, чтобы в себя воспринимать целую природу и, оживотворив духом человеческим, снова возрождать ее в преоблачении изящном».<sup>98</sup> Та же самая отторгнутость от целого пласта впечатлений бытия отмечена в Сальери: «Отверг я рано праздные забавы; //

<sup>97</sup> Алексеев М. П. Моцарт и Сальери. С. 538—542.

<sup>98</sup> [Вакенродер В.] Об искусстве и художниках. С. 107, 108.

Науки, чуждые музыке, были // Постылы мне; упрямо и надменно // От них оттрекся я и предался // Одной музыке» (VII, 123).

Близкая к пушкинской противоположность «пасмурной надменности» «ясности» и «безмятежности» очерчена в 12 главе I книги («Временник живописцев»), где о Рафаэле сказано: «В нраве его не было пасмурной надменности прочих художников <...> все земное бытие его было ровно, ясно, безмятежно, как вода текучая. Снисходительность его простиралась так далеко, что когда чужестранные, часто вовсе неизвестные в свете живописцы испрашивали у него сверточного рисунка, он отлагал свою работу и удовлетворял их».<sup>99</sup>

Восприимчивость пушкинского Моцарта ко всем — даже низким и повседневным — сторонам жизни также имеет аналог у Вакенродера в новелле 4-й I книги («Образец искусного и весьма ученого живописца, представленный в жизни Леонардо да Винчи...»): «Часто по несколько часов сряду (что иным смешно покажется) наш Леонардо рассматривал ветхие стены, которые игривая рука времени расписала чудесными узорами, или разноцветные камни с странными фигурами. При взгляде на такие предметы у него рождались многие прекрасные мысли: то сельская картина, то военная гроза, то необыкновенные лица и положения. Вот почему он в своей книге предписывает правилом внимательно наблюдать подобные предметы: чудное их смешение, по словам его, возбуждает в духе силу изобретательную. Удивительно, как чрезвычайный и неподражаемый гений Леонарда умел из самых грубых и мелочных вещей извлекать драгоценное золото».<sup>100</sup> В «Моцарте и Сальери» эта мысль воплощена в эпизоде со слепым стариком, интерес к которому Моцарта вызывает резкое недоумение Сальери.

Отмеченное противопоставление проводится Вакенродером последовательно и присутствует также и в тех главах, с которыми, не обратив на него, а также на некоторые другие сходные мотивы внимания, уже сопоставлял «Моцарта и Сальери» М. П. Алексеев. Так, например, в главе 2-й I книги («Замечательная смерть древнего, знаменитого в свое время живописца Франческо Франчия, основателя Ломбардской школы») главный герой, всю жизнь посвятивший искусству, получает от Рафаэля картину его кисти. Рафаэль посылает эту картину с чисто моцартовскими щедростью, скромностью и беззаботностью. В письме он предварительно извещает Франческо о том, что «скоро придет свое произведение к нему, как своему другу, и просит оказать ему милость избрать приличное место для образа, а если он случайно поврежден на дороге или здравый вкус художника найдет недостатки в исполнении, то по праву друга великодушно их исправит».

У Пушкина Моцарт вызывает сравнение с «неким херувимом», который «несколько занес нам песен райских, // Чтоб, возмутив бескрылое желанье // В нас, чадах праха, после улететь» (VII, 125). По поводу впечатления Франческо при первом взгляде на картину Рафаэля Вакенродер замечает: «Представьте: если кто-нибудь с пламенным восторгом летит в объятия к любезному брату, разлу-

<sup>99</sup> [Вакенродер В.] Об искусстве и художниках. С. 134.

<sup>100</sup> Там же. С. 41.

ченному с ним от самого младенчества, и вдруг, вместо человека, видит пред собою светлого, небесного Ангела: то было с Франческо». Подобно Сальери, Франческо «непрестанным возвышением духа и неутомимым трудолюбием достиг величайшей степени славы». И точно так же, как и Сальери, при первом взгляде на первую же из картин Рафаэля, Франческо оказывается «на краю гроба, осужден смотреть на целую жизнь свою, как на жалкую недоконченную картину какого-нибудь грешного художника!..».<sup>101</sup>

В главе 6-й I книги («О всеобщности, терпимости и любви к ближнему в искусстве») осуждается другая черта пушкинского Сальери — рационализм в искусстве: «холодный рассудок ваш из имени красоты извлекает строгую систему и хочет принудить всех чувствовать по вашим предписаниям и правилам, а сами вы вовсе бесчувственны! Кто верит какой-либо системе, тот изгнал из сердца своего всеобщую любовь!» В главе 3-й («Ученик и Рафаэль») последний пишет письмо к начинающему художнику Антонио «с обыкновенной своей веселостью».<sup>102</sup>

Приведенные сопоставления, во-первых, подтверждают нашу общую посылку о детерминированности характеров Моцарта и Сальери, в первую очередь, не историческими источниками, а некоторыми элементами собственной пушкинской философии творчества. Во-вторых, они показывают, что эти элементы имели у Пушкина серьезное эстетическое обеспечение с ярко выраженной раннеромантической основой (ранний иенский романтизм). В-третьих, проясняют общий смысл этих элементов в пушкинской «маленькой трагедии». По сравнению с Вакенродером, однако, у Пушкина они имеют более общее и устоявшееся философско-эстетическое значение, отчасти связанное с ориентацией на художественный универсализм и «предметное мышление» Гете, а отчасти имеющее чисто пушкинский оттенок. В общем контексте книги Вакенродера мотивы приятия действительности отнюдь не имеют конститутивного характера, так как в ней существенное значение имеет и тема человека как жертвы искусства, источника разлада его с действительностью. У Пушкина означенная выше типология художников входит в его общую художественную космологию, философию соприродности истинного гения красоте, добру, истине и не просто декларируется, а подвергается художественной проверке.

## 8. Стихотворение «Эхо» «Предметное мышление» Пушкина

Мысль о восприимчивости подлинного поэта ко всем самым разным сторонам реальности имеет у Пушкина еще один оттенок, раскрывающийся в полной мере в стихотворении «Эхо» (1831). По сравнению с «Пророком» («И внял я неба содроганье, // И горный ангелов полет, // И гад морских подводный ход, // И дольней лозы прозябанье»), «Моцартом и Сальери» и с посланием к Н. И. Гнедичу,

<sup>101</sup> [Вакенродер В.] Об искусстве и художниках. С. 17, 18, 12, 19.

<sup>102</sup> Там же. С. 65, 134.

момент разделения действительности на «высокое» и «низкое», трансформировавшийся в противопоставление бурных стихий и тихой мирной жизни, по существу, этой трансформацией если не снят, то сильно ослаблен. С одной стороны, это как будто бы предопределено тем, что речь в стихотворении непосредственно идет об «эхе», поэт же лишь уравнивается с ним в финале пьесы. С другой — это финальное уподобление неизбежно привносит какой-то новый смысл традиционной пушкинской мысли об отзывчивости поэта на всю жизнь человека и природы.

Заметим попутно, что нет никаких оснований полагать, будто бы «эта версия поэта впервые была сформулирована в послании 1817 года „К Н. Я. Плюсковой“». <sup>103</sup> Ведь в строках «И неподкупный голос мой // Был эхо русского народа» слово «эхо» имеет метонимическое значение «выражение мнения», и общий смысл получается совсем иным: «мои восхваления императрицы Елизаветы Алексеевны есть выражение мнения не только моего, но всего русского народа». В стихотворении же «Эхо» проводится совсем другая мысль: «поэт, как эхо, откликается на все самые разнообразные впечатления бытия, и лишь ему одному „нет отзыва“».

Как показал Н. В. Яковлев, стихотворение «Эхо» представляет собой типичное пушкинское подражание-переработку по отношению к стихотворению Барри Корнуолла «Прибрежное эхо». <sup>104</sup> Исследователь воздержался от детального сопоставления текстов. Между тем, если его произвести, нетрудно увидеть, что, помимо 7-й строфы, содержащей тему безотзывности «эха»: «And great Pan wooed from his great lair, // How love will flee! // Thou answeredst all; but none now care // To answer thee!» <sup>105</sup> — Пушкин воспользовался главным образом I и IV строфами: «I stand upon the wild sea-shore — // I see the screaming eagle soar — // I hear the hungry billows roar, // And all around // The hollow answering caves out-pour // Their stores of sound. <...> Large answers when the thunders speak // Are blown from every bay and creek, // And when the fire-tongue tempests speak // The bright seas cry // And when the seas their answer seek // The shores reply». <sup>106</sup>

В точности воспроизводя метрическую организацию строфы Корнуолла, Пушкин сохраняет ударное место, выделенное укороченными строками (двустопный ямб посреди остальных, четырехстопных стихов), за утверждениями об отзывчивости на все «эха» и о безответности по отношению к нему самому. От себя Пушкин вносит в стихотворение уподобление эху поэта, которое, следовательно, тем более может служить определенной характеристикой

<sup>103</sup> Струганов М. В. Человек в художественном мире Пушкина. С. 20.

<sup>104</sup> См.: Яковлев Н. В. Последний литературный собеседник Пушкина (Бари Корнуоль) // Пушкин и его современники. Пг., 1917. Вып. 28. С. 20—25.

<sup>105</sup> «И великий Пан добивался тебя со своего зеленого ложа; // Как избежать любви! Хотя ты отвечала на все, но никто не позаботился о том, чтобы // Ответить тебе».

<sup>106</sup> «Я стою на диком морском берегу — // Я вижу крикливое парение орлов — // Я слышу рев голодных волн, // И всему вокруг // Пустые пещеры изливают в ответ // Обильные звуки. <...> Громкие ответы, когда говорят грома // Посылают каждые залив и бухта, // И когда говорят огнедышащие бури, // Кричат яркие волны, // И когда волны ищут отзыва себе, // Берега отвечают».

его эстетических представлений. При всей очевидной недосказанности их в этой глубоко поэтической миниатюре рассмотрение художественного творчества как своего рода отклика на все явления природы и человека издавна признавалось глубоко характеристическим для Пушкина.<sup>107</sup> Тем более что оно сочеталось у поэта с отчетливым отталкиванием от концепции творчества как подражания природе (см., например: XI, 177).

Уместно вспомнить в связи с этим мысль С. Л. Франка о «предметности» (то есть совпадении с наблюдением) пушкинского поэтического мышления, сближающей его с Гете, которая уже цитировалась в гл. I. Мышление это определяется критиком как «с а м о т к р о в е н и е некоей целостной реальности», как «мышление, которое никогда не удаляется от конкретной полноты реальности».<sup>108</sup> Разумеется, сам текст стихотворения не дает основания рассматривать его как декларацию «предметного мышления» поэта. Тем не менее определенную самодостаточность для Пушкина понятия «отклика», по-видимому, можно констатировать. Отчетливо звучат мотивы объективности и универсализма поэта, и невольно возникает вопрос, не потому ли в данном случае ничего не говорится о постижении, об «исследовании истины» (XI, 181), что отклик на все явления действительного мира во всем их разнообразии и богатстве для Пушкина и означает познание этого мира?

Применительно к стихотворению «Эхо» ответить на данный вопрос не представляется возможным; нельзя исключить правомерность иного ответа: в художественный вымысел поэта входило лишь уподобление поэта эху по принципу универсальной восприимчивости и одновременно безответности. Однако, имея в виду устойчивость мотива универсализма поэта у Пушкина и выше указанную С. Л. Франком «предметность» и «феноменологичность» пушкинского художественного мышления, естественно задаться вопросом: не мог ли поэт в какой-то мере опираться во всем этом на самого Гете, который, как известно, неоднократно обосновывал именно такой тип собственного мышления. Ср., например: «мое мышление не отделяется от предметов, элементы предметов созерцания входят в него и внутреннейшим образом проникаются им, так что самое мое созерцание является мышлением, а мышление созерцанием» или: «то, что называют идеей, всегда обнаруживается в явлении и выступает как закон всякого явления».<sup>109</sup>

Доступные Пушкину в пору его творческого становления источники знакомства с эстетикой и художественным миром Гете подчеркивали объективность и универсализм веймарского

<sup>107</sup> Например, В. В. Розанов в статье «О Пушкинской Академии» (1898) цитировал «Эхо» в подтверждение своего мнения о том, что «„самая молитва“ <...> у него (Пушкина. — С. К.) всегда феномен, а не ноумен» (*Розанов В. В. Мысли о литературе*. М., 1989. С. 236).

<sup>108</sup> Франк С. Л. Этюды о Пушкине. 3-е изд. Paris, 1987. С. 79, 66.

<sup>109</sup> *Goethe J.-V. Naturwissenschaftliche Schriften*. Dornach, 1982. Т. 2. P. 31; *idem*. Werke. Weimar, 1899. Т. 13 (4). P. 39.

гения. Так, например, мадам де Сталь, бывшая, как известно, одним из основных источников, знакомивших Пушкина с Гете,<sup>110</sup> отмечая «универсальность» его духа,<sup>111</sup> подчеркивала также и устремленность поэзии Гете к реальному внешнему миру: «теперь он дорожит более картинами, которые для нас пишет, нежели теми движениями, которые происходят в его сердце».<sup>112</sup> Однако на «предметность» или «феноменологичность» художественного мышления Гете из хорошо известных и имевших влияние на Пушкина источников, по-видимому, обратили внимание только «любомудры».

Так, например, мимолетное указание на него и в высшей степени близкое для Пушкина истолкование объективности и универсальности Гете находим в статье Н. М. Рожалина «Нечто о споре по поводу „Онегина“», безусловно, известной поэту. При этом Рожалин отталкивался от следующего места из статьи Н. А. Полевого: «Ансильон говорит, что в творениях Гете отражается вся природа, в творениях Шиллера отражается он сам и что от того происходит разнообразие Гете и односторонность Шиллера — мысль понятна».<sup>113</sup>

Высказывание Полевого со ссылкой на Ф. Ансильона вызвало следующую поправку Рожалина: «Изображать Природу! — думал я. — Если Природа отразилась в творениях Гете, то не должна ли она была отразиться сперва на нем самом? Как мог выразить Шиллер себя самого, как не посредством той же Природы. — Изображая себя, Шиллер дал характер односторонности своим поэмам? — Мне кажется, что причина тому не в предмете творений, но в самом творце. Гете также отражается в своих поэмах, как Шиллер: в них виден он сам, а не кто другой. Если Шиллер односторонен, а Гете нет, то сие потому, что последний получил от природы гений, ей самой равносильный, который в Природе видел второго самого себя в бесконечном разнообразии, и потому для всех идей своих находил в ней явления».<sup>114</sup>

В целом приведенная тирада содержит такое объяснение односторонности художника, которое впоследствии было самим Пушкиным развито в «Моцарте и Сальери» (причем возможность влияния

<sup>110</sup> См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Буало // Пушкин в мировой литературе. Л., 1929. С. 352; *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. 2-е изд. Л., 1981. С. 106; *Вацуро В. Э.* К генезису пушкинского «Демона» // Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 253—259.

<sup>111</sup> *Staël J. De l'Allemagne.* Т. 1. Р. 172.

<sup>112</sup> Цитируем по русскому переводу Вл. Измайлова, опубликованному в журнале «Вестник Европы» (1814. № 18. С. 123). Эту же мысль Пушкин впоследствии мог встретить снова уже в переводе П. А. Плетнева (Сын Отечества. 1820. Ч. 63. № 28. С. 76).

<sup>113</sup> Особенное прибавление к «Московскому телеграфу» (1825. Ч. 4. Август. № 15. С. 4). По всей вероятности, Полевой имел в виду следующее суждение Ф. Ансильона: «Гете более великий поэт, чем Шиллер, поскольку он замышляет вне себя мир, который Шиллер намечает только в себе самом. Отсюда происходит то, что мир Гете сверкает всеми цветами блестящего фона, на котором он изобразил себя» (*Nouveaux essais de politique et de philosophie.* Paris, 1824. Т. 2. Р. 56—57). Как показал Б. В. Томашевский, Пушкин, по всей видимости, был знаком с книгой Ф. Ансильона «Новые политические и философские эссе», с которой полемизировал Рожалин (см.: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. С. 33—36).

<sup>114</sup> Вестник Европы. 1825. Сентябрь. № 17. С. 27—28.

рожалинского истолкования Гете на усвоение этого представления Пушкиным исключать нельзя). Последняя же выделенная нами фраза — явный отзвук высказываний самого Гете — содержит тот рецепт «предметного мышления», который в поэтической форме и в трансформированном в соответствии с художественным замыслом пьесы виде был воплощен в стихотворении «Эхо». Переводчик «Страданий Вертера» (М., 1828—1829), страстный поклонник Гете, Рожалин, конечно же, был в глазах Пушкина достаточно авторитетным его истолкователем, а отмеченный здесь момент мог в дальнейшем быть затронут и в их непосредственном общении в период издания «Московского вестника».

Момент этот, впрочем, присутствовал и у Вакенродера, которого «любомудры» в своем переводе, может быть, немного стилизовали под зрелого Гете, хорошо им знакомого. Ср. цитированные уже выше строки из книги «Об искусстве и художниках»: «Истый дух искусства, по моему мнению, должен быть годным орудием к тому, чтобы в себя воспринимать целую природу, и оживотворив духом человеческим, снова возрождать ее в преоблачении изящном».<sup>115</sup>

В этом равнении Пушкина на «любомудров» нет ничего удивительного. Ведь вопреки широко распространенному мнению эстетические представления далеко не всех из них были определены главным образом Шеллинговой «философией тождества»: для некоторых не меньшее значение имели А.-В. Шлегель, Гете и Вакенродер. Так, например, позиции Д. В. Веневитинова в ряде пунктов обнаруживают даже отталкивание от Шеллинга и в то же время притяжение к Гете. Стихотворение «Я чувствую, во мне горит» (1827<?>) в этом плане представляет собой отчасти переосмысление заветных мыслей Шеллинга. Строки: «Когда ж минуты удивленья, // Как сон туманный, пролетят, // И тайны вечного творенья // Ясней прочтет спокойный взгляд, // Смирится гордое желанье // Обнять весь мир в единый миг, // И звуки тихих струн твоих // Сольются в стройные созданья» — могут восприниматься как сознательный отказ от Шеллинговой убежденности в том, что в искусстве «как бы в едином светоче изначального вечного единения представлено то, что в истории, в природе ведомо лишь в своей обособленности».<sup>116</sup>

Веневитинов в своем стихотворении отвергает стремление поэта «обнять весь мир в единый миг», ибо мир может быть постигнут только во всем многообразии его явлений («Открой глаза на всю природу...»). Познание это включает и фаустовскую погоню за жизнью, и идею универсализма поэзии: «Теперь гонись за жизнью дивной // И каждый миг в ней воскрешай, // На каждый звук ее призывной — // Отзывной песнью отвечай!» Последние две строки близки Пушкину не только по мысли, но и по ее образному воплощению. Ср. следующие строки «Эха»: «На всякий звук // Свой отклик в воздухе пустом // Родишь ты вдруг» (III, 276). Почти дословное воспроизведение Пушкиным веневитиновского «на каждый звук»,

<sup>115</sup> [Вакенродер В.] Об искусстве и художниках. С. 108 (перевод цитированной главы принадлежит В. П. Титову).

<sup>116</sup> Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С. 393.

кстати сказать, отсутствующее у Б. Корнуолла, в особенности за- ставляет предполагать тут реминисценцию из Веневитинова. Тем более что стихотворение «Я чувствую, во мне горит» вошло в состав посмертного издания его произведений, вышедшего в 1829 году, и было, следовательно, вполне доступно Пушкину.

Истинный геганец, Веневитинов в процитированных стихах, безусловно, опирался на широко известные декларации Гете принципов «предметного мышления». Вслед за Гете русский поэт декларирует невозможность проникнуть в «тайны вечного творенья», удаляясь от всей полноты реальности. Подчиняясь этим призывам «тайного голоса», Веневитинов в финале стихотворения изображает симптоматично перекликающуюся с пушкинским «Эхом» всеотзывчивость: «Пою то радость, то печали, // То пыл страстей, то жар любви, // И беглым мыслям простоудушно // Вверяюсь в пламени стихов. // Так соловей в тени дубров, // Восторгу краткому послушной, // Когда на доли ляжет тень, // Уныло вечер воспевает // И утром весело встречает // В румяном небе ясный день».<sup>117</sup>

По мысли Веневитинова, ясное сознание «тайн вечного творенья» побуждает подлинного поэта отказаться от обреченного на неудачу стремления воплотить в поэзии сущность мира и позволяет ему создавать подлинные произведения искусства, следуя движениям своей души. В известной степени это формула всякой художественной гносеологии, не находящейся в противоречии с самой сущностью искусства, однако во времена Веневитинова она еще не победила и в эстетическом сознании эпохи звучала как признание правоты Гете по сравнению с Шеллингом. Стихотворение Веневитинова носит характер развернутой эстетической декларации, в которой существенное значение имеет также мысль о том, что «путь поэта — это непрерывное, очень неровное в своем течении и сложное взаимодействие начала духовного, внутреннего, творческого — и начала, идущего от внешней жизни».<sup>118</sup>

У Пушкина этого мотива вообще нет, а выше отмеченная эстетическая проблематика дана «в свернутом виде», его «Эхо» в сравнении с веневитиновской пьесой представляет собой лишь маленькую реплику. Однако реплика эта тем более может рассматриваться как реплика и на названное стихотворение Веневитинова, поскольку последние десять строк его содержат совершенно аналогичное пушкинской аллегории уподобление поэта соловью. Сравнение Веневитинова «хромает»: лирический герой «вверяется беглым мыслям» так же, как соловей поочередно воспекает сменяющие друг друга части дня. Пушкинское уподобление носит менее относительный характер: на поэта целиком распространяется универсальная отзывчивость и безответность «эха». Веневитиновская аллегория тем более должна была привлечь к себе внимание Пушкина, что она, в свою очередь, находится в некоторой зависимости от пушкинского стихотворения «Соловей и роза» (1827).

<sup>117</sup> Веневитинов Д. В. Стихотворения; Проза. С. 72—73.

<sup>118</sup> Маймин Е. А. Русская философская поэзия. М., 1976. С. 46.



## 9. «Египетские ночи». Пушкин и Сисмонди

Как известно, повесть «Египетские ночи» (1835) аккумулирует в себе многие аспекты темы поэта и поэзии, которые первоначально звучали в пушкинских стихотворениях и о которых речь шла выше. Остановимся в заключение на вопросе о происхождении единственной новой сферы в эпическом решении Пушкиным темы поэзии — сферы импровизации. Вопрос этот уже привлекал к себе внимание многих исследователей, которые рассмотрели под этим углом зрения довольно широкий круг источников. В качестве безусловных ориентиров для Пушкина следует признать роман Ж. де Сталь «Коринна», в котором эпизод появления импровизатора-итальянца мог навеять поэту начальную сцену повести, и очерк А. Глаголева «Итальянцы» из «Московского вестника» за 1827 год, с которым «Египетские ночи» связывает одна явная реминисценция.<sup>119</sup> Следует, однако, присоединить сюда еще одно сочинение, бесспорно, хорошо знакомое Пушкину<sup>120</sup> и бывшее в его глазах наиболее авторитетным источником<sup>121</sup> сведений об итальянских импровизаторах и самом искусстве импровизации. Это книга Ж.-Ш.-Л. Симонда де Сисмонди «О литературе юга Европы».

Без сомнения, хорошо известная поэту XXII глава<sup>122</sup> ее содержит, в частности, разделы «Итальянские импровизаторы; каким образом развивается их талант», «Как импровизатор составляет свою поэму на заданную тему», «Знаменитые импровизаторши: госпожи Корилла, Бандеттини, Фантастичи, госпожа Маццей». Помимо общих сведений об искусстве импровизаторов, чей талант, вдохновение и воодушевление рассматриваются Сисмонди как «характеристические черты» итальянской нации,<sup>123</sup> разделы эти включают также характеристики «славной Кориллы», вдохновившей де Сталь на ее роман, и «знаменитого Джанни», к сонету которого восходит пушкинское стихотворение «Как с древа сорвался предатель-ученик» (1836).<sup>124</sup>

<sup>119</sup> Отмечены Л. А. Степановым и В. Э. Вацуро. См.: *Степанов Л. А.* Об источниках образа импровизатора в «Египетских ночах» // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 168; [Вацуро В. Э.] Пушкин и общественно-литературное движение в период последекабрьской реакции. Ситуация 1825—1837 годов // Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 216 (§ 3). Прочие версии рассмотрены подробно в названной статье Л. А. Степанова.

<sup>120</sup> Факт раннего знакомства Пушкина с книгой Сисмонди обоснован Б. В. Томашевским (см.: *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2. С. 265).

<sup>121</sup> Ср. хотя бы упоминание Сисмонди в «Возражении на статью А. Бестужева „Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов“» (XI, 26). См. также: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. С. 63.

<sup>122</sup> В этой главе Пушкин, в частности, почерпнул сведения об И. Пиндемонти. См.: *Алексеев М. П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...» // *Алексеев М. П.* Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 151.

<sup>123</sup> *Simonde de Sismondi, J.-C.-L.* De la littérature du midi de l'Europe. Paris, 1819. P. 93.

<sup>124</sup> По весьма основательному предположению Б. В. Томашевского, «перевод сонета Джанни едва ли не вызван интересом Пушкина к искусству итальянских импровизаторов в связи с темой „Египетских ночей“» (*Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. С. 76).

Помимо общего представления о выступлениях импровизаторов, которое Пушкин мог получить и из других источников, в книге Сисмонди мы находим несколько деталей, по-видимому, использованных поэтом. Так, согласно Сисмонди, именно в импровизаторах «особенно видно, что поэзия есть самый непосредственный язык души и воображения, как мысли принимают при их зарождении эту гармоническую форму, каким образом музыка языка и колорит картин так приурочены к мысли...» У Пушкина это рассуждение отозвалось в диалоге импровизатора и Чарского, последовавшем сразу после первой импровизации «Поэт идет — открыты вежды», а выделенные нами слова, по-видимому, реминисцированы во фразе пушкинского импровизатора: «Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами?» (VIII, 270)

Вероятно, отчасти ориентировано на Сисмонди пушкинское изображение облика императора в минуты вдохновения. Эта ориентированность — кстати сказать, наряду с реминисценцией следующего места из очерка Глаголева: «Чело старца прояснилось; и казалось, он чувствовал приближение Аполлона...», которое, в свою очередь, по-видимому, навеяно Сисмонди — вполне объяснит нам, почему, как писала Л. Я. Гинзбург, «на общем стилистическом фоне „Египетских ночей“ этот абзац звучит стилизацией» под романтиков.<sup>125</sup> Ср.: «Лицо его страшно побледнело, он затрепетал, как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем; он приподнял рукою черные свои волосы, отер платком высокое чело, покрытое каплями пота <...> и вдруг шагнул вперед, сложил крестом руки на грудь <...> музыка умолкла...» (VIII, 274), а также: «Его глаза замутняются, его лицо воспламеняется, он борется с пророческим духом, который, как кажется, его одушевляет. Ничто в нашем столетии не может воспроизводить, и самым разительным образом, Дельфийскую пифию, с того момента когда бог спустился к ней и говорил ее устами».<sup>126</sup>

Не отозвалось непосредственно в тексте повести, но, по-видимому, вошло в качестве строительного материала при создании пушкинского образа импровизатора следующее рассуждение Сисмонди: «тот, кто едва достоин, чтобы его слышали, когда он говорит, становится обильным, увлекающим, иногда высоким, как только он предается этому вдохновению. Талант импровизации — это дар природы, и дар, который часто отнюдь не связан с другими способностями». Замечание Сисмонди: «Тот не импровизатор, кто не полагается полностью на мгновенное впечатление (*l'impression du moment*) и прибегает к своей памяти скорее, чем к своему чувству»<sup>127</sup> — возможно, сказалось в определении «пылких строф» итальянца как «выражения мгновенного чувства» (VIII, 268).

<sup>125</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 192—193.

<sup>126</sup> *Simonde de Sismondi, J.-C.-L. De la littérature du midi de l'Europe.* Т. 3. P. 95.

<sup>127</sup> *Ibid.* P. 94.

Гораздо важнее, впрочем, конкретной зависимости Пушкина от Сисмонди в трактовке отдельных образов общее следование ему поэта в некоторых общих представлениях о поэзии. Особенно симптоматично в этом плане выше приведенное изображение момента вдохновения как овладения душой поэта «духом пророчества» (*l'esprit prophétique*) и уподобление его в этот момент Дельфийской пифии. Оно, во-первых, указывает нам на еще один источник, в котором Пушкин с ранних лет мог найти уподобление поэта пророку; во-вторых, подтверждает высказанную нами мысль о том, что антично-языческая символика при воплощении темы поэта также предусматривала определенное сближение поэта с пророком; наконец, в-третьих, показывает, что символика эта в пушкинские времена порождала иногда уподобление поэта не только жрецу Аполлона, но и самой Пифии.

В целом это частное сближение Пушкина с еще одним видным представителем кружка Коппе, сложившегося в свое время вокруг мадам де Сталь, вкупе с многочисленными другими параллелями, проведенными в пределах данной главы, могут служить серьезными аргументами в пользу значительной зависимости пушкинского решения темы поэта и поэзии от раннеромантической европейской (в основном французской, но имеющей часто немецкие конечные источники) эстетики.

## Глава IV

# СЛУЧАЙ И ЗАКОНОМЕРНОСТЬ СУДЬБА И ПРОВИДЕНИЕ

Размышления над ролью случая в человеческой жизни, соотношением случайности и необходимости в истории занимали Пушкина на протяжении всего зрелого периода его творчества. Обнимающая лишь небольшую часть наследия поэта тема эта, однако, необыкновенно важна для Пушкина, поскольку характер ее решения определяет существенные черты художественного и исторического мышления: представления о движущих силах исторического процесса, о роли личности в истории, о власти судьбы или Провидения над человеческой жизнью.

### 1. Философско-исторический подтекст в «Графе Нулине»

Центральное место тема случая занимает только в одном пушкинском произведении — поэме «Граф Нулин» (1825). После работ М. О. Гершензона, Б. М. Эйхенбаума, Г. А. Гуковского, М. П. Алексеева и Н. Л. Вершининой можно уже считать в основном доказанными следующие положения. Во-первых, «Граф Нулин» — «вовсе не шалость пера», а размышление о «всеобщем законе человеческой жизни, личной и исторической».<sup>1</sup> Во-вторых, «в этой повести есть „пародирование истории“ — пародирование исторического сюжета, связанного с крупными историческими последствиями».<sup>2</sup> В-третьих, замысел поэмы определили размышления Пушкина над «проблемой случайности и необходимости», «вопросом о роли личности в истории, о роли в ней единичного, индивидуального поступка».<sup>3</sup> В-четвертых, «поэма Шекспира „The Rare of Lucresse“ (очевидно, во французском переводе) оказалась

<sup>1</sup> Гершензон М. О. Граф Нулин // Гершензон М. О. Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 45.

<sup>2</sup> Эйхенбаум Б. О замысле «Графа Нулина» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. Вып. 3. С. 352.

<sup>3</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 75—76.

только поводом для „пародии“ Пушкина, но не объектом».<sup>4</sup> Наконец, в-пятых, «пушкинские исторические размышления, имевшие итогом „Графа Нулина“, могли вести начало, в принципе, от сочинения любого жанра и сюжета, где, однако же, существовал еще один глубинный план — философско-исторический, созвучный поэту».<sup>5</sup> Однако поскольку приведенные верные догадки соседствуют в данных работах с менее точными суждениями, которые к тому же повторяются в работах последнего времени, сформулируем кратко наше собственное понимание существа всех этих вопросов.

Прежде всего нельзя не согласиться с тем, что сам текст «Графа Нулина» не дает оснований полагать его пародией именно на Шекспира: «в сущности говоря, и знаем-то мы о ней только с его (Пушкина. — С. К.) собственных слов»,<sup>6</sup> то есть из пушкинской «Заметки о „Графе Нулине“», которая если и замышлялась как предисловие к поэме,<sup>7</sup> все же в таком качестве не была опубликована. Если отсылка к Шекспиру была для Пушкина все же необыкновенно важна, то, публикуя «Графа Нулина» без предисловия, он мог ввести ее в текст. Между тем в напечатанном виде поэма содержала лишь явные аллюзии на известный сюжет из древнеримской истории, к которому обращался и Шекспир. Герои «Графа Нулина» дважды предусмотрительно уравниены с героями исторических повествований Тита Ливия и Плутарха: «К Лукреции Тарквиний новый...» и «Она Тарквинию с размаха...» (V, 10—11).

Симптоматично, что второе наименование Нулина Тарквинием (V, 172—173) Пушкин вставил уже в беловую рукопись. Очевидно, это было сделано после того, как отпал вариант заглавия — «Новый Тарквиний», превращавший положенный в основу поэмы «прием вариаций и отражений» в «прямой полемический умысел».<sup>8</sup> В таком виде сопоставление нулинского вояжа в спальню Натальи Павловны с насилием Тарквиния над Лукрецией делалось намеренным, хотя и тонко, но все же достаточно определено, чтобы внимательный читатель мог мимо него пройти. Пародийно-исторический план поэмы в отличие от пародийно-литературного выражен, следовательно, вполне отчетливо. Что же привносит этот план в общий смысл «Графа Нулина»?

Для того чтобы правильно это оценить, следует представить, что для современного Пушкину читателя сопоставление героев с Тарквинием и Лукрецией в рамках аналогичного сюжета значило гораздо больше, чем для нынешнего. Дело в том, что не только в шекспировской поэме, но и в популярной в пушкинские времена историографической литературе «случай» с Лукрецией иногда приводился как пример одного из тех незначительных событий, которые определили или якобы определили судьбу мира. Если

<sup>4</sup> Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир // Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1982. С. 271—272.

<sup>5</sup> Вершинина Н. Л. К вопросу об источниках поэмы «Граф Нулин» // Проблемы современного пушкиноведения. Л., 1981. С. 95.

<sup>6</sup> Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М., 1950. С. 495.

<sup>7</sup> См.: Гордин А. М. Заметка Пушкина о замысле «Графа Нулина» // Пушкин и его время. Л., 1962. Вып. 1. С. 235—239.

<sup>8</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. Л., 1941. С. 454.

Ф. Альгаротти, например, утверждал, что причиной государственных изменений в Риме был спор о целомудрии римских женщин между Секстом Тарквинием и Коллатином, то Мабли, напротив, полагал, что «совсем не оскорбление, причиненное Лукреции молодым Тарквинием, вселило в римлян любовь к свободе <...> И без Лукреции и Тарквиния тирания была бы низвергнута и иное происшествие вызвало бы революцию».<sup>9</sup>

Очевидно, что в спорах о случайности и необходимости в истории пример с насилием над Лукрецией и утверждением республиканского правления в Древнем Риме приводился достаточно часто. Во всяком случае даже и без фронтального просмотра всего относящегося сюда материала нам удалось обнаружить еще одну и, быть может, более близкую параллель к пушкинской поэме.

В философском этюде Вольтера «Несведущий философ», в гл. XXVI «О лучшем из миров», читаем: «Я говорил им о бедствиях и множестве преступлений, наводняющих этот первоклассный мир. Самый уродливый среди них, мой соотечественник, немец по происхождению, сообщил мне, что все это — пустяки.

„Было великим благодеянием неба по отношению к человечеству то, что Тарквиний учинил насилие над Лукрецией, а Лукреция закололась кинжалом: тираны были изгнаны, насилие, самоубийство и война послужили установлению республиканского строя, принесшего счастье покоренным народам“. Но мне было трудно признать это счастье. Прежде всего, я не смог понять, в чем состояло блаженство галлов и испанцев, три миллиона которых, как говорят, истребил Цезарь». Оставляя в стороне отразившуюся в этом пассаже полемику с лейбницианством, отметим аналогичную пушкинской «Заметке о „Графе Нулине“» иронию Вольтера по поводу предложенного его собеседником объяснения судеб «покоренных народов».

Нельзя не отметить также, что параллель из Вольтера ближе всего к пушкинской заметке и что к его сочинениям Пушкин обращался неизмеримо чаще, чем к работам Мабли и Альгаротти. Речь, однако, идет не о том, чтобы утвердить приведенный пассаж Вольтера в качестве непосредственного источника пушкинских поэмы и заметки, хотя поэт мог отталкиваться в том числе и от него. Гораздо важнее то, что эпизод с Лукрецией был для современного Пушкину читателя одним из распространенных примеров проявления теории «мелких причин великих [пр<оисшествий?>] последствий» (XI, 431), равно как и ее опровержения.

Пушкинская героиня ведет себя именно таким образом, согласно которому, по мысли некоторых философов, «и мир и история мира были бы не те» (XI, 188). Что же это меняет хотя бы в художественном мире самой поэмы? Оказывается, немного. Пощечина Нулину даже не означает добродетельности Натальи Павловны. Ведь строки о двадцатитрехлетнем Лидине недвусмысленно дают

<sup>9</sup> Отмечено М. П. Алексеевым в статье «Пушкин и Шекспир» (*Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования*. Л., 1984. С. 271) и Ю. М. Лотманом (*Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин. Исследования и материалы*. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 154).

понять, что финальное заключение автора: «Теперь мы можем справедливо // Сказать, что в наши времена // Супругу верная жена, // Друзья мои, совсем не диво» (V, 13) — носит иронический характер. Имея в виду тот внутренний, рассчитанный на тонкого читателя философско-исторический смысл сопоставления современного сюжета поэмы с эпизодом из древнеримской истории, можно сделать следующее заключение.

По мысли Пушкина, конкретные, единичные события не определяют общего хода истории или человеческой жизни. Определенные закономерности их проявляются с неизбежностью если не через один, так через другой частный случай. Наивно полагать Наталью Павловну добродетельной на основании ее отказа Нулину. Однако не менее наивно рассчитывать, что подобные мелкие поступки исторических лиц способны определять ход истории. И в то же время не следует полагать, что определенные закономерности проявляются в жизни с железной непреложностью: жизнь, также идущая по некоторым общим законам, способна на самые неожиданные и непредсказуемые проявления.

Как же в таком случае формулируется закономерность, найденная в поэме и спрятавшаяся за, казалось бы, отрицающий ее случай? По тонкому замечанию Ю. М. Прозорова, «этот пародийный, взятый как допущение, условный закон, подвергнутый испытанию в пушкинской поэме, — супружеская неверность».<sup>10</sup> В поэме, таким образом, обыгрывается мысль, напоминающая какие-нибудь максимы французских моралистов — например, в духе скептицизма Ф. де Ларошфуко: «Строгость нрава у женщин — это белила и румяна, которыми они оттеняют свою красоту. <...> Целомудрие женщин — это большей частью просто забота о добром имени и покое <...> На свете мало порядочных женщин, которым не опостылела бы их добродетель. <...> Женщина долго хранит верность первому любовнику, если только не берет второго»<sup>11</sup> и т. п. Разумеется, содержание одной только любовно-анекдотической стороны поэмы шире и неоднозначнее любого из этих афоризмов. Речь здесь идет только о типологической близости к ним саркастической «морали» поэмы.

Между прочим, подобного рода закон более чем уместен в рамках шутильной поэмы. Внутренние же импульсы к его художественному обыгрыванию вполне могут быть поняты, если вспомнить, что в 1825 году Пушкин постоянно общался с таким великим сердцеедом, как А. Н. Вульф. Если эпизод из дневника Вульфа и не может быть тем самым «соблазнительным происшествием... в Новоржевском уезде», о котором поэт писал в «Заметке о „Графе Нулине“»,<sup>12</sup> то он зато свидетельствует о том, что подобные «посещения» «в роде гр. Нулина» были для него не в новинку.

Итак, художественная философия «Графа Нулина» состоит, главным образом, в установлении подлинной роли случая в жизни

<sup>10</sup> Мысль эта высказана исследователем в его пока еще не опубликованной работе.

<sup>11</sup> Размышления и афоризмы французских моралистов XVI—XVIII ввек. М., 1987. С. 141, 163, 166.

<sup>12</sup> См.: Гордон А. М. Заметка о замысле «Графа Нулина». С. 233—236.

и в истории, в уловлении истинного соотношения его с необходимостью. Между тем до настоящего времени вопрос этот решается самым разноречивым, но непременно однозначным образом. Если, например, Г. А. Гуковский и Д. Д. Благой усматривали в поэме полное торжество необходимости и закономерности,<sup>13</sup> то Б. В. Томашевский, процитировав «Заметку о „Графе Нулине“», замечал: «Вот психология, которая приписывала случайности все, происходящее в мире», а А. Штейн свой анализ поэмы резюмировал: «Победа жизненной прозы в окружающей Пушкина действительности подсказала ему форму комической повести, в которой господствуют неожиданность и случайность».<sup>14</sup> В действительности мысль Пушкина несколько сложнее.

В поэме и в самом деле утверждается идея исторической необходимости, однако необходимость эта, по мысли Пушкина, проявляется не в каждом жизненном явлении, но определяет только общий ход событий; сама же конкретная история, как и жизнь, оказывается при этом полна неожиданностей и непредсказуема. Для того чтобы проверить, так ли это в действительности, попытаемся восстановить тот комплекс философско-исторических идей, под влиянием которых Пушкин находился в период создания поэмы.

В самом общем виде этот комплекс идей и отношение к ним Пушкина ранее, анализируя «Заметку о „Графе Нулине“», верно определил И. М. Тойбин. С одной стороны, он отмечает, что «для Пушкина была уже, конечно, совершенно очевидной несостоятельность и наивность воззрений тех мыслителей, которые, подобно деятелям „философского века“, отводили решающую роль в истории случаю, видя в ней не закономерный процесс, а некое нагромождение случайностей». С другой стороны, заметка, по мнению исследователя, «органически входит в круг пушкинских высказываний, направленных против теорий исторического фатализма, полностью исключавших элемент случайности из истории и придававших идее исторической необходимости фатальный смысл».<sup>15</sup> Однако эта одновременная полемика по отношению к двум взаимоисключающим концепциям истории свойственна, на наш взгляд, не только позднейшей «Заметке», но и самой поэме «Граф Нулин».

В самом деле, хотя печатные отзывы Пушкина о Ф. Гизо, О. Тьерри, П. Баранте относятся к концу 1820—началу 1830-х годов,<sup>16</sup> уже середина 1820-х годов в творческом развитии Пушкина отмечена знакомством с трудами новой французской школы историков. «Замечания на „Анналы“ Тацита» (1825) и «Борис Годунов» (1824—1825) обнаруживают усвоение наиболее общих идей этого направ-

<sup>13</sup> См.: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 76; Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). С. 494.

<sup>14</sup> Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2. С. 197; Штейн А. Пушкин и Шекспир // Шекспировские чтения. 1976. М., 1977. С. 169.

<sup>15</sup> Тойбин И. М. Пушкин и философско-историческая мысль в России на рубеже 1820 и 1830 годов. Воронеж, 1980. С. 22—23.

<sup>16</sup> Подборку их см.: Чхеидзе А. «История Пугачева» А. С. Пушкина. Тбилиси, 1963. С. 19—27.



ления в историографии.<sup>17</sup> В высшей степени показательно, что, решительно отрицая, а иногда даже и, подобно Пушкину, высмеивая теорию «мелких причин», французская романтическая историография 1810—1820-х годов в то же время была отмечена довольно значительными фаталистическими тенденциями.

Критика этой школой теории «мелких причин» была направлена в сторону предшествовавшей ей историографии — главным образом, историографии XVIII века. В качестве наиболее известных сторонников этой теории обыкновенно назывались Вольтер, Паскаль, а среди писателей — Байрон и Шекспир. Так, например, в журнальной статье 1829 года по поводу нескольких примеров подобного рода предположений, заимствованных из «Опыта о нравах» Вольтера, говорилось: «Нужно было бы пересказать всю историю, чтобы перечислить все ребяческие предположения, которые она внушила критикам XVIII века... Эта излюбленная система характеризуется распространенной поговоркой: великие следствия малых причин».<sup>18</sup> П. де Барант в рецензии 1830 года на книгу П.-Э. Лемонте, о которой еще пойдет речь ниже, замечал: «Нет ничего лучшего, если хотят показать, как человеческие дела вверены случаю. <...> Вольтер полон вещей подобного рода; Паскаль с противоположным чувством говорил о частице песка в мочетчике Кромвеля».<sup>19</sup>

Аналогичные рассуждения находим в доступных Пушкину в период создания «Графа Нулина» «Мемуарах об изучении человека» (1813) А. Сен-Симона: «Я не могу не заметить по этому случаю, что весьма немногие в состоянии рассуждать о значительных фактах, что многие должны любить чтение труда, изоглавленного „Великие события посредством малых причин“; и что, однако, этот труд не мог быть, не был чем-то иным, как развитием порочной в своей основе концепции, поскольку всякое действие необходимо соразмерно с его причиной, с тем, результатом чего оно является, применяя это к настоящему случаю, что наибольший беспорядок, в котором находилось общество, с которого оно поднялось на определенную высоту цивилизации, необходимо вызван более великой моральной силой, которая способна воздействовать на людей».<sup>20</sup> Очевидно, что, пародируя теорию «мелких причин великих последствий», Пушкин тем самым примыкал к целой традиции решительной критики ее, сложившейся во французской романтической историографии.

Если задаться вопросом о том, кто именно из представителей теории «мелких причин великих последствий» был непосредственно в сфере внимания Пушкина, то здесь в первую очередь следует назвать Вольтера, который в самом деле полон высказываний в таком духе. Однако, поскольку у Вольтера встречаются и высказывания

<sup>17</sup> См.: *Реизов Б. Г.* Пушкин, Тацит и «Борис Годунов» // *Реизов Б. Г.* Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 70—77.

<sup>18</sup> Цит. по кн.: *Реизов Б. Г.* Французская романтическая историография. Л., 1956. С. 518.

<sup>19</sup> *Barante P., de.* Des oeuvres de Lemontey et du siècle de Louis XIV // *Barante P., de.* Mélanges historiques et littéraires. Bruxelles, 1835. T. 2. P. 238.

<sup>20</sup> *Sain-Simon A.* Oeures choisies. Paris, 1859. T. 2. P. 123.

совсем другого рода, его нельзя считать представителем этой теории в чистом виде. Учитывая это, а также значительный интерес Пушкина к французской афористике, можно считать весьма вероятным его знакомство с паскалевскими «Мыслями», отдельные из которых весьма напоминают иронически представленное в «Заметке о „Графе Нулине“» историческое предположение самого Пушкина.

С полной определенностью это можно, например, сказать о паскалевском афоризме о Кромвеле, упомянутом впоследствии Барантом: «Кромвель грозил стереть с лица земли всех истинных христиан; он уничтожил бы королевское семейство и привел бы к власти свое собственное, если бы в его мочеточнике не оказалась крупинка песка. Несдобровать бы даже Риму, но вот появилась эта песчинка, Кромвель умер, его семейство вернулось в ничтожество, водворился мир, король снова на троне». Аналогичный характер имеет другая «мысль» Паскаля: «Чтобы до конца ощутить всю суетность человека, надо уяснить себе причины и следствия любви. Причина ее — „неведомо что“ (Корнель), а следствия ужасны. И это „неведомо что“, эта малость, которую и определить-то невозможно, сотрясает землю, движет монархами, армиями, всем миром. Нос Клеопатры, будь он чуть покороше — облик земли стал бы совсем иным».<sup>21</sup>

Обращение Пушкина к Паскалю в 1825 году могло быть стимулировано тем, что полемика с ним нередко встречается на страницах исторических сочинений Вольтера, а также в сочинениях представителей новой исторической школы во Франции, которые поэт в то время усиленно штудировал. Показательна более поздняя, но зато почти безусловная реминисценция Пушкина из тех же «Мыслей».<sup>22</sup>

Отрицая какое-либо значение случая в истории, французская романтическая историография, в свою очередь, действительно подчас впадала в противоположную крайность, приписывая любому мельчайшему событию providentialный смысл и характер необходимости.<sup>23</sup> Представители ее в первые десятилетия своей деятельности явно увлекались, рассматривая любой случай как «провиден-

<sup>21</sup> Цит. по изд.: Размышления и афоризмы французских моралистов XVI—XVIII веков. М., 1987. С. 244, 242. Независимо от автора настоящей монографии аналогичные сопоставления — в другом ряду соображений — были произведены также О. Е. Чебановой в докладе на Пушкинской конференции 1989 г. в Одессе. В библиотеке Пушкина было — правда, более позднее — издание «Мыслей».

<sup>22</sup> В рецензии «Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико» (1836) Пушкин писал: «Это уж не ново, это было уже сказано — вот одно из самых обыкновенных обвинений критики. Но все уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что ж 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 появляющиеся, не суть повторение лексикона. Мысль отдельно никогда ничего нового не представляет; мысли же могут быть разнообразны до бесконечности» (XII, 100). Ср. у Паскаля: «Пусть не корят меня за то, что я не сказал ничего нового: ново уже само расположение материала; игроки в мяч бьют по одному и тому же мячу, но не с одинаковой меткостью».

<sup>23</sup> Рейзов Б. Г. Французская романтическая историография. С. 184, 314.

циальный».<sup>24</sup> В этом плане симптоматичным представляется слегка ироничное упоминание в пушкинской поэме одного из наиболее известных «доктринеров» — Ф. Гизо: граф Нулин возвращается из Парижа «с ужасной книжкой Гизота» (V, 6). Эта строка поэмы вызывает самые разноречивые комментарии.<sup>25</sup> Однако какое сочинение Гизо имел в виду Пушкин в действительности,<sup>26</sup> не так уж важно: все работы историка 1820-х годов отмечены тем культом необходимости, не оставляющим никакого места для случая в истории, который впоследствии вызвал два убийственных памфлета Н. Г. Чернышевского.<sup>27</sup>

Вот что, например, писал Гизо о случае в «Очерках по истории Франции» (1823), которые, по мнению Б. В. Томашевского,<sup>28</sup> и вез с собой Нулин: «События более велики, чем это кажется людям, и даже те, которые как будто вызваны случаем, личностью, частной выгодой или каким-нибудь внешним обстоятельством, имеют гораздо более глубокие причины и значение».<sup>29</sup> Очевидно, это доведение Гизо и другими «доктринерами» до *plus ultra* идеи предопределения не могло не вызвать иронии (при одновременном усвоении идеи закономерности исторического процесса) у Пушкина при создании первых глав «Евгения Онегина», уже утверждавших неисчерпаемость и непредсказуемость жизни.

Определяясь в этом своем сложном и неоднозначном отношении к проблеме исторической случайности и закономерности, Пушкин, по всей видимости, опирался не только на здравый смысл и художественное чутье, но и на некоторые течения в европейской историографии. Есть основания полагать, что особенно близкой поэту в этом отношении была традиция, основоположником которой был Вольтер и развитие которой мы находим у П.-Э. Лемонте. Между тем 5 июля 1824 года Пушкин в письме к П. А. Вяземскому (?) писал: «Французы ничуть не ниже англичан в истории. Если первенство чего-нибудь да стоит, то вспомните, что Вольтер первый пошел по новой дороге — и внес светильник философии в темные архивы истории <...> 2-е, Лемонте есть гений 19-го столетия — прочти его

<sup>24</sup> Рейзов Б. Г. Французская романтическая историография. С. 433.

<sup>25</sup> См., например: Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1960. Т. 3. С. 509 (примечания С. М. Бонди); Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Л., 1977. Т. 4. С. 421 (примечания Б. В. Томашевского).

<sup>26</sup> Это могла быть, например, книга «О правительстве во Франции после Реставрации и о теперешнем министерстве» (1821), в которой утверждалось, что король должен оставить дело аристократии и управлять Францией, учитывая интересы всех ее классов (после ее выхода Гизо начали сравнивать с Лувелем) или вышедшая в 1826 году «История английской революции», о предстоящем появлении которой Пушкин мог заблаговременно знать от А. И. Тургенева (прямо или через посредство П. А. Вяземского), бывшего в 1825 году постоянным посетителем дома Гизо. Однако скорее в словах «с ужасной книжкой Гизота» вообще выражено некое обобщенное впечатление от деятельности Гизо как историка и публициста в первой половине 1820-х годов. Строка эта, по-видимому, столько же нуждается в конкретном реальном комментарии, как и зарифмованный с ней стих: «С романом новым Вальтер Скотта» (V, 6).

<sup>27</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1950. Т. 7. С. 475—480, 643—668.

<sup>28</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1977. Т. 4. С. 421.

<sup>29</sup> Guizot F. Essais sur l'histoire de France. Paris, 1823. P. 49.

Обозрение царствования Людовика XIV и ты поставишь его выше Юма и Роберсона» (XIII, 102).

Именно у Вольтера и Лемонте обнаруживается то же двойственное отношение к проблеме случайности и закономерности, с которыми мы сталкиваемся в «Графе Нулине». Так, Вольтер, с одной стороны, на чисто философском уровне выступает поборником фатализма: «все, что происходит, абсолютно необходимо. Между необходимостью и случайностью нет никакой середины; и вы уже знаете, что случайности не существует, значит, все, что происходит, необходимо»; «итак, я вопреки самому себе прихожу к известной старинной идее, являющейся, как я вижу, основоположением всех систем, к коему присоединяются все философы после тысячи уверток и которое доказано всеми поступками человека и моими собственными, всеми происшествиями, о которых я читал, какие я лицезрел и в каких принимал участие; идея эта — фатализм, та необходимость, о которой я вам уже говорил»; «вечная цепь событий не может быть ни прервана, ни спутана»; «неизбежность судьбы — всеобщий закон природы».<sup>30</sup>

С другой стороны, в истолковании многих конкретных исторических событий Вольтер отдает дань теории «мелких причин великих последствий». Например, о крестовых походах он пишет: «Один паломник из Амьена поднял крестовые походы. Этот житель Пикардии, отправившись из Амьена на Восток, был причиной того, что Запад вооружился против Востока и что миллион европейцев погибли в Азии. Так сцепляются между собой мировые события». Начало реформации он объясняет следующим образом: «Когда доминиканцам была отдана на откуп продажа индульгенций в Германии, августинцы, издавна пользовавшиеся этим правом, почувствовали зависть, и этот ничтожный интерес монахов саксонского захолустья дал в результате более ста лет раздора, вражды и бедствий у тридцати наций». Но, как справедливо отмечает Е. А. Косминский, «эта точка зрения не приводится последовательно, а выступает лишь изредка <...> у Вольтера это, возможно, полемический прием, направленный против теологической идеи о божественном плане, не оставляющем в истории места для случайностей, а также средство унизить крайне несимпатичные ему явления, как крестовые походы и реформация, указав на их ничтожные и измененные причины».<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Вольтер. Философские сочинения. С. 332, 486, 517, 518.

<sup>31</sup> Косминский Е. А. Вольтер как источник // Вольтер. Статьи и материалы. М.; Л., 1948. С. 165. Заслуживает быть отмеченным то значение, которое Вольтер придавал изобретению пороха. «Подобно тому, как существуют мнения, которые совершенно изменили поведение людей,— писал он в «Замечаниях, служащих дополнением к Опыт о нравах...», — существуют искусства, которые все изменили в мире; с таким искусством относится изобретение пороха (*Voltaire. Oeuvres complètes. Paris, 1879. T. 24. P. 556*). Эта точка зрения была усвоена Пушкиным и отозвалась в пушкинском плане продолжения «Сцен из рыцарских времен» (см.: IV, 347). Ср. развитие мыслей Вольтера у М. П. Погодина: «Теперь нечего бояться таких революций, как переселение народов, нашествие аравитян и т. п. Теперь предстоит роду человеческому революции другого рода: Месмеры, Гали, Ганеманы, Перкинсы будут изменять лицо гражданских обществ тихо, без кровопролития. Найди какой-нибудь Смит способ увеличивать обращение денег, изобрети какой-нибудь Деви новый порох, действующий без ружья...» (*Погодин М. Исторические афоризмы. М., 1836. С. 60*).

Аналогичным образом в книге П.-Э. Лемонте «Обозрение монархического установления Людовика XIV» наряду с глубоким и всесторонним анализом тех черт политической и экономической жизни Франции в XVII веке, которые привели к революции, содержатся утверждения, на первый взгляд, напоминающие теорию «мелких причин великих последствий». Так, например, он пишет о Людовике XIV: «В середине его царствования монарха поразила мокротная болезнь, которая изменила силу его темперамента и течение его идей. Его карьера была разделена на две половины, из которых первая составляла его героическую жизнь, а вторая жизнь порабощенную. Словом, поскольку нужно сказать эту низкую правду, фистула определила судьбу монархии».<sup>32</sup>

Однако, как справедливо отмечал в позднейшей рецензии на эту книгу П. де Барант, «не эту второстепенную деталь вознамерился исследовать г. Лемонте; он извлекает с ее помощью из множества второстепенных событий, событий, которые могли быть или могли не быть, общее движение, ход, определяющий события. Правда, он выводит из этого громадного влияния, приписываемого случайной болезни, следующее резонное заключение: „Государство, сведенное до человека, испытывает превратности своей хрупкой организации“. Он заключает из этого единственного соображения, что абсолютная власть ввергает государства посторонним случаям».<sup>33</sup> Такое сочетание сознания закономерности истории с ощущением значимости единичного поступка, в особенности если это поступок неограниченного главы государства, не могло пройти мимо внимания Пушкина, как раз в эти годы с увлечением читавшего Лемонте.

Показательно, что и Барант, к 1830 году, времени написания его рецензии, уже преодолевший фатализм новой школы,<sup>34</sup> говоря о Лемонте, вводит идею исторической необходимости в разумные рамки: «Все, что есть неясного, продолжительного, существенного в прогрессе и изменениях народов, без сомнения, приближено или отдалено таким или таким обстоятельством; необходимый и фатальный предел может быть достигнут одним способом или другим, согласно какому-то случаю, согласно чьему-то личному влечению».<sup>35</sup>

Такая лишенная той или другой доктринерской крайности позиция была, по-видимому, особенно привлекательной в глазах Пушкина в силу того, что значительность воздействия судьбы монарха на его страну и личные судьбы подданных поэт испытал на своем собственном опыте. Так, возникновение замысла «Графа Нулина» связывается С. М. Бонди с известием о неожиданной смерти Александра I в Таганроге: «Непредвиденность этого события, которое, как он был уверен, сулило ему скорое освобождение (Пушкин не знал о близком выступлении декабристов), и радость

<sup>32</sup> *Lemontey P.-E. Essais sur l'établissement monarchique de Louis XIV, précédé de nouveaux mémoires de Dangeau. Paris, 1818. P. 411.*

<sup>33</sup> *Barante P., de. Des oeuvres de Lemontey et du siècle de Louis XIV. P. 238.*

<sup>34</sup> См.: *Peusov B. Г. Французская романтическая историография. С. 137—138.*

<sup>35</sup> *Barante P., de. Des oeuvres de Lemontey et du siècle de Louis XIV. P. 240.*

его по этому поводу были, видимо, причиной как создания „в два утра“ веселой, беззаботной поэмы, так и размышлений о громадной роли случайностей в жизни человека и в истории».<sup>36</sup>

Личные обстоятельства поэта делали особенно близкими для него мысли Вольтера и Лемонте об относительном значении случая. История и жизнь соединились в собственной судьбе поэта, и, опираясь на свое чисто эстетическое ощущение безграничности и непредсказуемости жизни, Пушкин в рамках бытового сюжета художественно исследовал и показал то сложное соотношение необходимости и случайности в жизни и в истории, которое на историческом материале только нащупывали Вольтер и Лемонте.

## 2. «Граф Нулин» и «Беппо» Байрона

Что касается непредсказуемости ощущения жизни, то оно в особенности актуализировалось в поэме за счет традиций самого жанра шуточной поэмы и основного образца его для Пушкина — поэмы Байрона «Беппо» (1817—1818). Поэт, проклинавший тяготеющий над человеком рок, автор «Каина» и «Дон-Жуана», в большинстве своих произведений показал торжество случая в судьбе человечества и отдельного человека. Обратившись к той же проблеме в «Графе Нулине», Пушкин не мог оставить без внимания художественную философию своего недавнего безусловного поэтического кумира.

Анализируя эпиграф к «Полтаве», взятый из байроновского «Мазепы», в котором изложена «своеобразная, полная горького скептицизма, фаталистическая философия истории Байрона: военные победы и слава так же неверны и изменчивы, как человек; тот, кто сегодня находится на вершине могущества, может завтра погрузиться в бездну», Г. М. Фридлендер показал полемическую направленность по отношению к ней пушкинской философии истории в «Полтаве»: «Пушкин в „Полтаве“, обращаясь к тем же историческим событиям, утверждает противоположный взгляд: не слепая игра судьбы и случая определяет ход истории,— для понимания причин победы Петра I, поражения Карла XII или Наполеона существуют реальные, исторические и нравственные причины».<sup>37</sup> Точка зрения Пушкина на этот счет в «Графе Нулине» сложнее и неоднозначнее, более сложным образом поэма соотносится и с художественной философией «Беппо».

Зависимость «Графа Нулина» от «Беппо», кстати сказать, до сих пор сильно недооценивается. На наш взгляд, В. М. Жирмунский вообще напрасно полагал «вторую стадию байронических влияний в творчестве Пушкина», «влияний нового поэтического жанра „комической поэмы“ („Беппо“, „Дон-Жуан“) на „Евгения Онегина“

<sup>36</sup> Пушкин А. С. Собр. соч. М., 1960. Т. 3. С. 509.

<sup>37</sup> Фридлендер Г. М. «Полтава» Пушкина и «Мазепа» Байрона (к вопросу о философско-исторических и этических взглядах Пушкина 20-х годов // *Philologica*. Исследования по языку и литературе. Л., 1973. С. 339.

или „Домик в Коломне“ „несомненно гораздо более слабой“». <sup>38</sup> По-видимому, момент сознательного переосмысления в этой стадии предстает гораздо сильнее, но сама по себе внешняя ориентация по-прежнему широка и многообразна, и, между прочим, не только в «Евгении Онегине» и «Домике в Коломне», но и в «Графе Нулине». Недаром сам Пушкин называл эту поэму «повестью вроде Верро» (XIII, 266). Отличия пушкинских шуточных поэм от «Беппо», безусловно, существенные, показаны ранее, <sup>39</sup> но до настоящего времени недостаточное внимание обращается на сходство между ними.

Например, если говорить о «Графе Нулине», то это общее имеет не только жанрово-композиционный, <sup>40</sup> но и сюжетно-образный характер. Не нужно специального анализа, чтобы увидеть: Пушкин в этой поэме проявил то умение, за которое позднее он хвалил А. Мюссе в заметке о французском поэте: «...схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что вовсе не шутка» (XI, 176). По всей вероятности, в значительной степени от Байрона идет в «Графе Нулине» сочетание объективного повествования с отступлениями субъективно-авторского характера, иногда даже переключающего его в лично-биографический план. <sup>41</sup> Ср., например, пушкинское отступление о том, как «сильно колокольчик дальний порой волнует сердце нам»: «Не друг ли едет запоздалый, // Товарищ юности удалой?... // Уж не она ли?... Боже мой? // Вот ближе, ближе... // Сердце бьется... // Но мимо, мимо звук несется, // Слабей... и смолкнул за горой» (IV, 5) и XIV строфу «Беппо»: «They went to the Ridotto (t'is a place // To which I mean to go myself to-morrow, // Just to divert my thoughts a little space), // Because I'm rather hippish, and may borrow // Some spirits, guessing at what kind of face // May lurk beneath each mask; and as my sorrow, // Slackens its pace sometimes I'll make or find, // Sometimes shall leave it half an hour behind». <sup>42</sup> От Байрона воспринят Пушкиным и сам тон своего рода «диалога с читателем», рассказ от лица «мы», которое составляют автор и читатель.

Как и «Беппо», «Граф Нулин» — это рассказ о несостоявшемся событии; сюжет развивается так, чтобы создать впечатление обманутого ожидания: ни адюльтера Натальи Павловны с Нулиным, ни ссоры графа с Беппо, которых можно было ожидать, не проис-

<sup>38</sup> Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 218.

<sup>39</sup> См., например: Фридендер Г. М. Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе (К характеристике повествовательной структуры и образного строя поэм Пушкина и Байрона) // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1974. Т. 7. С. 116—118.

<sup>40</sup> Недопустимо обходить «Беппо», говоря о жанровом генезисе шуточных поэм Пушкина. Ср.: Соколов А. Н. Жанровый генезис шуточных поэм Пушкина // От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Л., 1969. С. 70—78.

<sup>41</sup> Заметим попутно, что авторские обещания в «Онегине» больше не отвлекаться от рассказа, несомненно, связаны с «Беппо», где они проходят рефреном через всю поэму.

<sup>42</sup> «Они отправились в Ридотто (это место, куда я сам хочу завтра пойти, чтобы немного развлечься от одолевающих меня мыслей. Я приуныл отчасти и, быть может, приободрюсь, угадывая, какие черты скрываются под каждой маской. Моя тоска по временам стихает, и я сделаю или найду что-либо, чтобы усыпить ее на полчаса)» (Байрон [Д.-Г.-Н.] Полн. собр. соч. / Пер. К. Гумберта, А. Богаевской и Стальки. Киев; СПб.; Харьков, 1904. Стб. 467—477).

ходит. Обе поэмы в основе сюжета содержат некое происшествие в отсутствие мужа: у Байрона он отправляется в плавание, у Пушкина — на охоту. Наконец, герой-любовник у Байрона — граф и «по общему мнению» «светский хлыщ» (A coxcomb was he by the public voice), то есть в известном смысле тот же граф Нулин. При этом некоторые черты для обрисовки характера своего героя Пушкин, по-видимому, позаимствовал также и из первого эпитафия к «Беппо»:

«Розалинда. Прощайте, господин путешественник, вы пришептываете и носите странную одежду. Отвергайте все преимущества вашей отчизны, презирайте место вашего рождения и чуть ли не гневайтесь на Бога за образ, который он вам дал, или я вряд ли поверю, что вы когда-либо плавали в гондоле» («Как вам это понравится». Акт IV, сцена I)». <sup>43</sup>

Источник этого эпитафия, между прочим, отчасти объясняет, почему Байрон соединился в «Графе Нулине» с Шекспиром: ведь говоря несколько упрощенно, поэма представляет собой произведение, выполненное в манере шутливой поэмы Байрона на современный сюжет, перелицованный из серьезной поэмы Шекспира. Но «Беппо» не только предварен эпитафием из Шекспира, но и пронизан шекспировскими реминисценциями. Так, например, строфы XVII—XVIII варьируют мотивы «Отелло» («Мы знаем добродетель Дездемоны...»), в строфе XVI находим отсылку к «Макбету» («Как духов Банко, их не перечесать»). <sup>44</sup> Да и сама атмосфера поэмы — это атмосфера многих шекспировских произведений: Венеция, карнавал.

Впрочем, есть основания говорить не только о формальной, но и об идейно-тематической связи рассматриваемых произведений. Уже отмечалось, что в «Графе Нулине» Пушкин пародирует не только сюжет «Обесчещенной Лукреции», но и шекспировскую философию истории, согласно которой миром управляет Случай. <sup>45</sup> Однако весьма сходно с шекспировской Лукрецией рассуждает и Байрон в «Беппо»: «all below // Is frail; how easily the world is lost // By love, or war, and now then by frost. <sup>46</sup> Crush'd was Napoleon by the northern Thor, // Who knock'd his army down with icy hammer, // Stopp'd by the elements, like a whaler, or // A blundering novice in his new French grammar; Good cause had he to doubt the chance of war, // Because, were I to ponder to infinity, // The more I should believe in

<sup>43</sup> Байрон [Д.-Г.-Н.] Полн. собр. соч. Стб. С. 462.

<sup>44</sup> Байрон Д.-Г. Собр. соч.: В 4-х т. Пер. В. Левика. М., 1961. Т. 3. С. 190, 203.

<sup>45</sup> Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 50—51.

<sup>46</sup> Попутно отметим, что, по-видимому, эти строки реминисцированы в десятой главе «Онегина»: «Гроза 12 года // Настала — кто тут нам помог? // Остервенение народа, // Барклай, зима иль русский Бог» (VI, 522). Ср. также с первыми строфами «Домика в Коломне» следующие декларации Байрона в «Беппо»: «And so well call her Laura, if you please, // Because it slips into my verse with ease» («Если хотите, назовем ее Лаурой, так как это название свободно умещается в размере моего стиха»), «And take from rhyme, to hook my rambling verse on // The first that Walker's Lexicon unravels, // And when I can't find that, I put worse on; // Not caring as I ought for critic's cavils» («И, пользуясь первой попавшейся рифмой из лексикона Вокера, прилетаю ее к моему блуждающему стиху, а за неимением подходящей, я не брезгаю и худшей и не обращаю внимания, как бы то следовало, на каверзы критиков») (строфы XXI и II).



her divinity. // She rules the present, past, and all to be yet, // She gives that she's done much for me yet...»<sup>47</sup>

Характерно, что оба великих поэта именно за этот взгляд нередко становились предметом критики у французских романтических историографов. Так, например, П. де Барант в статье «О Гамлете» Шекспира (1824) ставил английскому драматургу в упрек то, что в пьесе «случай, а не Провидение, очевидно, вызывает одно событие за другим, не показывая нам никакого направления, никакой моральной цели».<sup>48</sup> Аналогичным образом Баланш отзывался о Байроне: деля своих современников на «людей провидения» и «людей судьбы», он ко вторым, фаталистам и скептикам в духе Просвещения, верящим в торжество случая, относит также и английского поэта.<sup>49</sup> Подобного рода критика в адрес Шекспира и Байрона, нередкая в работах других представителей новой школы в истории, вполне могла стать одним из поводов к художественной проверке той и другой концепции.

Несомненно, что по отношению к цитированным выше декларациям Байрона в «Беппо» «Граф Нулин» является произведением внутренне полемичным. В поэме утверждается существование определенных закономерностей в жизни и осуществление необходимости в истории. Однако, опровергая всем ходом своей поэмы декларативное прославление Байроном случая и Фортуны, Пушкин в то же время, в отличие от «доктринеров», разделяет его позицию как художника. Позиция эта реализуется в принципе обманутого ожидания, выявляющегося в финале «Беппо». Построенный на протяжении всей поэмы любовный треугольник отнюдь не вызывает конфликта между героями: «Though Laura sometimes put him in a range, // I've heard the Count and he were always friends».<sup>50</sup>

Тем самым в шуточной поэме Байрона проводится та же мысль о непредсказуемости жизни, которой не чужда и художественная философия «Графа Нулина». Таким образом, Пушкин опирается на Байрона через посредство самого жанра шуточной поэмы в своем пародировании теории необходимости всего происходящего, представленной во французской романтической историографии. В то же время Пушкин иронически обыгрывает свойственный как Шекспиру, так и Байрону культ случая. Пафос «Графа Нулина» имеет принципиально антидоктринерский харак-

<sup>47</sup> «Все непостоянно здесь на земле! Как легко утратить мир из-за любви, войны, а иногда и вследствие мороза! Наполеона сразил северный Тор, разбивший льдыстым молотом его армию, движение которой было задержано стихиями, подобно китоловному судну или новичку, не твердо по французской грамматике. Он имел основательный повод не доверять случайностям войны, а что касается до Фортуны — я не решаюсь осуждать ее и если бы до бесконечности я вдумывался в его сущность, то все бы явственнее видел в ней божество! Она управляет настоящим, минувшим и грядущим, она нам покровительствует в лотереях, в любви и браках».

<sup>48</sup> Barante P. *Mélanges historiques et littéraires*. Paris, 1835. T. I. P. 229.

<sup>49</sup> Balanche P.-S. *Palingénésie sociale* (1827) // *Balanche P.-S. Oeuvres*. Paris; Genève, 1830. T. 3. P. 36—37.

<sup>50</sup> «Я слышал, что с графом он всегда был дружен, хотя Лаура его порой приводила в исступление».

тер, между тем позиция Байрона оказывается близка к одной из популярных теорий европейской историографии предыдущих веков. Это определяет внутреннюю полемичность «Графа Нулина» и по отношению к жанровому прототипу поэмы — байроновскому «Беппо».

### 3. «Мощное, мгновенное орудие Провидения»

Любопытный автокомментарий к «Графу Нулину» содержит пушкинская статья «Второй том „Истории русского народа“ Полевого» (1830). Когда Пушкин писал: «Не говорите: иначе нельзя быть. Коли было бы это правда, то историк был бы астроном и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные.<sup>51</sup> Но Провидение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть случая...» (XI, 122), он, в сущности, лишь применял к полемике с фаталистами свой взгляд, выработанный им еще в середине 1820-х годов и художественно проверенный в «Графе Нулине».

И. М. Тойбин справедливо полагал, что полемические высказывания поэта в этой статье относились не только к Полевому — не в меньшей степени они касались и других сторонников исторического фатализма, в том числе, конечно, Погодина, чье понимание исторической необходимости как роковой предопределенности носило особенно обнаженный характер.<sup>52</sup> К единственному приведенному исследователем примеру нелишне добавить другие, в некоторых отношениях более показательные.

В «Исторических афоризмах», отдельные из которых сам Погодин читал Пушкину еще в декабре 1826 года,<sup>53</sup> читаем: «Итак, христианство введено везде через женщин. Но это, скажут, случай! Да, случай, одинакой. А одинакой случай есть закон. Но если б и были где исключения, видоизменения! — оне могут происходить от других, известных и неизвестных причин, и кажутся нам противоречиями при нашей настоящей близорукости»; «в языке происходят изменения, кажется, случайные, а взгляните на всю его историю — это развитие правильное, по общему закону»; история должна «показать, как сей так называемый случай бывает рабом судьбы, ответом на вопрос, на потребность».<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Эта пушкинская ремарка имеет весьма близкую параллель в предисловии Вальтера Скотта к его роману «Гай Мэннеринг» (1829): «Если бы все совершалось всегда только обычным порядком, то историк был бы астроном и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные». Сопоставление принадлежит О. Е. Чебановой и сделано ею в докладе на Пушкинской конференции в Одессе (1989 г.).

<sup>52</sup> См.: Тойбин И. М. Пушкин и философско-историческая мысль в России. С. 22—23.

<sup>53</sup> См.: Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1889. Кн. 2. С. 64.

<sup>54</sup> Погодин М. Исторические афоризмы. М., 1836. С. 18, 68, 125.

Сущность подобных воззрений вполне выразилась в анонимной статье «Московского вестника» «...Свобода и независимость»: «...Случая совсем нет, а предопределение находится только в однажды предопределенном законе причин и последствий. — Не потому случилось противное тому, чего мы ожидали, чтобы это было особо предопределено, но потому, что мы не видали всех сил, бывших при том в движении».<sup>55</sup> Приведенный выше анализ «Графа Нулина» показывает, что к началу личного общения Пушкина с Погодиным и кругом «Московского вестника» его собственные воззрения на проблему свободы и необходимости вполне сформировались и в некоторых отношениях были противоположными взглядам «любомудров». С точки зрения Пушкина, случай не только существует, но и выражает один из существенных законов жизни — ее непредсказуемость: случай у него не только не раб («раб судьбы», по Погодину), но он даже может быть и богом («бог изобретатель» — III, 464).

Однако же более поздние, по сравнению с поэмой, высказывания Пушкина о случайности и необходимости, и прежде всего статья «Второй том „Истории русского народа“ Полевого» показывают некоторую переакцентуацию его прежних представлений. Если раньше, в поэме «Граф Нулин», да и в заметке о ней, которая все же по духу также принадлежит к более раннему периоду творческой эволюции Пушкина и скорее всего действительно была написана в 1827 году,<sup>56</sup> он отстаивал стихийность истории и жизни, то теперь его в большей степени интересует их провиденциальный смысл. Прямо обнаруживая хорошее знакомство с работой Ф. Гизо «История цивилизации в Европе» (1826), он отмечает не некоторое увлечение историка категорией необходимости и недооценку случая, а лишь его умение увидеть в череде самых разнообразных событий их общий исторический смысл: «Гизо объяснил одно из событий христианской истории: *европейское просвещение*. Он обретает его зародыш, описывает постепенное развитие и, отклоняя все отдаленное, все постороннее, *случайное*, доводит его до нас сквозь темные, кровавые, мятежные и, наконец <?> рассветающие века» (XI, 127).

Если, как справедливо указывает И. М. Тойбин, «в представлении Пушкина признание исторической необходимости отнюдь не исключает ни значения личной воли, ни роли случая»,<sup>57</sup> то все же в статье о втором томе «Истории русского народа» он очевидным образом сосредоточен на «провиденциальном случае» (термин Баланша). Ибо случай, представленный в «Графе Нулине», явно не является случаем такого рода, о котором он пишет в отзыве о Полевом: «мощным, мгновенным орудием Провидения» (XI, 127). Это просто случай, случай, как таковой, не только не отражающий закономерность, но, напротив, скрывающий ее.

Эта переакцентуация — отражение глубинных изменений в мироощущении Пушкина. Выражаясь в терминах его собственной

<sup>55</sup> Московский вестник. 1830. Ч. 3. С. 212—213.

<sup>56</sup> Гордин А. М. Заметка Пушкина о замысле «Графа Нулина». С. 238.

<sup>57</sup> Тойбин И. М. Пушкин и философско-историческая мысль в России. С. 22.

эпохи, поэт перешел из разряда «людей судьбы» в разряд «людей Провидения» (вспомним приведенный выше отзыв Баланша о Байроне). Для романтизма байронического толка характерно античное понимание судьбы как «необходимости, рока, который <...> сам по себе не поддается уразумению и непонятен».<sup>58</sup> Для французской романтической историографии, стремившейся проникнуть в скрытый смысл истории человечества, оно совершенно неприемлемо. Недаром попытки «показать, как человеческие дела вверены случаю», Барант называет «насмешкой, направленной против Провидения, или даже осуждением всей мудрости человеческой».<sup>59</sup>

Заметим попутно, что само по себе признание Провидения отнюдь не обязательно свидетельствует о чисто религиозном понимании истории: во французской романтической историографии 1820—1830-х годов понятие это часто употреблялось как синоним высшей необходимости или закономерности. Однако для Пушкина оно глубоко симптоматично. Анализ некоторых пушкинских произведений 1830-х годов под этим углом зрения позволит нам ответить на вопрос о месте, роли и содержании понятия Провидения в художественной философии писателя.

#### 4. Диалектика Судьбы и Провидения в «Метели» и других произведениях 1830-х годов

Именно случай как «мощное, мгновенное орудие Провидения» является одним из сквозных мотивов пушкинского творчества 1830-х годов. Совершенно явственно он различим в «Барышне-крестьянке», «Пиковой даме», «Капитанской дочке». Как один из центральных он звучит в «Метели».

Еще М. О. Гершензон справедливо усматривал в этой повести изображение «жизни-метели не только как властной над человеком стихии, но как стихии умной, мудрейшей самого человека».<sup>60</sup> По существу, речь у исследователя идет о Провидении. И действительно, именно утверждение Провидения, а не слепой судьбы как двигательной силы человеческой жизни составляет, на наш взгляд, центральную тему «Метели». В рассказе обо всех трех центральных персонажах повести звучит прозрачный намек на действие какой-то надличной силы: «Метель не утихла, ветер дул навстречу, как будто силась остановить молодую преступницу»; «Но едва Владимир выехал за околицу в поле, как поднялся ветер и сделалась такая метель, что он ничего не взвидел»; «...я велел было поскорее закладывать лошадей, как вдруг поднялась ужасная метель, и смотритель и ямщики советовали мне переждать. Я их послушался, но

<sup>58</sup> Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике. Кн. третья // Гегель Г.-В.-Ф. Сочинения. М., 1958. Т. 14. С. 380.

<sup>59</sup> Barante P., de. Des oeuvres de Lemontey. P. 237.

<sup>60</sup> Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 47. То, как в «Метели» через случайность просвечивает закономерность и неизбежность», показал В. И. Коровин (см.: Коровин В. И. Лелеющая душу гуманность. О некоторых гранях пушкинского гуманизма. М., 1982. С. 126—127).

непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал» (VIII, 79, 85).

Сила эта имеет все внешние признаки слепой судьбы. Ведь выражается она главным образом в метели, т. е., казалось бы, совершенно случайном, лишенном какой-либо логики стихийном явлении, к тому же не представляющемся, например, героине «угрозой и печальным предзнаменованием», а затем и в самом деле безжалостно разъединяющем навсегда Владимира с Марьей Гавриловной и вносящем в ее жизнь, как и в жизнь Бурмина, «ужасную тайну» (VIII, 85).

Пытаясь обосновать мудрость этой силы, Гершензон писал о том, что в действительности Владимир и Марья Гавриловна не любят друг друга, а лишь «пылают» романтической «страстью».<sup>61</sup> Приговор исследователя представляется слишком суровым. Правда, речь в начале повести идет о романтической влюбленности, а не о зрелом чувстве, но, как известно, первая нередко перерастает во второе. Что же касается пушкинской иронии, откровенно звучащей по поводу заемных романтических аксессуаров их увлечения друг другом, то она присутствует и в рассказе о признании в любви к Марье Гавриловне Бурмина (чего стоит хотя бы ремарка: «Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St.-Preux» — VIII, 85), а уж в повествовании о романе Алексея Берестова и Лизы Муромской из «Барышни-крестьянки» ее ничуть не меньше; однако едва ли мы должны заключить из этого об отсутствии в нем подлинного чувства.

Существенно другое. Метель действует в полном согласии со снами, виденными Марьей Гавриловной «накануне решительного дня». Ее «ужасные мечтания» также не могут быть восприняты иначе, как «печальное предзнаменование» (VIII, 78). Всего через несколько страниц читатель узнает, что второй из этих снов («то видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться...» — VIII, 78), как это часто бывает у Пушкина, вещей, по выражению А. М. Ремизова — «правдашний».<sup>62</sup> В контексте повести сны могут быть осмыслены только как знаки, поданные Провидением (традиционная для Пушкина 1830-х годов функция сна). Последующее небывалое сочетание неожиданных совпадений открывает действие Провидения как в самих снах, так и в метели.

Мотив случая у зрелого Пушкина вообще связан с темой судьбы. Важно, следовательно, уточнить, какие представления о судьбе и Провидении могли быть наиболее хорошо известны и близки Пушкину. Оказавшие несомненное влияние на поэта европейская эстетика и историография подчеркивали, с одной стороны, наличие

---

<sup>61</sup> Гершензон М. О Мудрость Пушкина. С. 47. Эта точка зрения уже была справедливо оспорена в последней по времени интерпретации «Метели», принадлежащей О. Поволоцкой (*Поволоцкая О. «Метель»: коллизия и смысл* // Москва. 1988. № 6. С. 189), что не помешало автору дать еще более произвольное, неопочвенническое истолкование всей повести.

<sup>62</sup> Ремизов А. М. Огонь вещей. Сны и предсонья // Ремизов А. М. Неумный бубен. Кишинев, 1988. С. 356.

взаимосвязи человеческого сердца с Провидением, а с другой — наоборот, отсутствие таковой с судьбой или роком. Так, например, Ж. де Сталь в книге «О Германии», в главе «О поэзии классической и романтической», безусловно, как мы видели выше, отозвавшейся в одноименном пушкинском наброске 1825 года, писала: «...источники воздействия романтического и античного искусства отличаются во многих отношениях: в античном искусстве царит рок, в то время как в романтическом господствует Провидение. Рок безразличен к человеческим чувствам, Провидение же судит поступки только по лежащему в их основе чувству. Как же поэзии не создать мир совершенно другой природы, когда нужно изобразить творение слепой и глухой судьбы, находящейся в постоянной борьбе со смертными, или этот разумный порядок, которым руководит Высшее Существо, которое наше сердце спрашивает и которое нашему сердцу отвечает!»<sup>63</sup>.

С другой стороны, идея Провидения соединялась с представлениями о свободе и нравственной ответственности. У П.-С. Баланша в доступной Пушкину книге «Опыты социальной палингенезии» (1827) читаем: «Только тот, кем владело самое пагубное отчаяние в человеческой доле, мог представить себе эту таинственную и неотвратимую силу, эту Судьбу, которая лишает человека его наследственной духовности и делает его чем-то вроде животного, освобождая от всякой ответственности, эту Судьбу, которая отступает в плачевные глубины, беспрестанно занятая тем, что замышляет разрушения, играет нашими страданиями, питается нашими слезами, одинаково презирая наши добрые и дурные дела, не допуская ни падения, ни обещания, ни искупления <...> Истине относительной и ограниченной я предпочел истину абсолютную и всеобщую, поэзии Судьбы поэзию Провидения <...> Когда хотят составить себе представление о Судьбе, такое, какое существовало в античности, такое, каким его философски формулировали стоики, следует присовокупить к нему представление о печальном и пагубном смирении, о тупом отказе от свободного арбитра. Мужество состоит в этом случае в сопротивлении бесплодному желанию и в покорности деянию. Конечно, этой борьбе, одновременно активной и бессильной, вполне достаёт величия. Не должно отнюдь удивляться, что она еще прельщает воображение некоторых меланхоликов. Цель Судьбы состоит из колец, которые входят одно в другое от первого до последнего. И первое же кольцо, самое начало этой громадной цепи, составляла безответственность, отсутствие самосознания; и безответственность магнетически переходит из кольца в кольцо, разделяя и расторгая их. Провидение в общественном устройстве древних должно было часто принимать форму Судьбы: эта форма была постепенно выдвинута распространением религиозного посвящения, и Провидение освобождается от своих покровов. Таким образом, можно сказать, что Судьба постепенно стала Провидением, как солидарная ответственность стала милосердием».<sup>64</sup>

<sup>63</sup> *Staël J. De l'Allemagne // Staël J. Oeuvres complètes. Liège, 1830. T. 12. P. 195.*

<sup>64</sup> *Balanche P.-S. Oeuvres. Paris, 1830. T. 3. P. 226—227.*

Нетрудно заметить как то, что эти представления, безусловно, имеют точки соприкосновения с проблематикой «Метели», так и то, что прямого наложения их на данную проблематику не происходит. Имея в виду, что все эти моменты у Пушкина, как всегда, не акцентированы и существуют наряду и на равных правах с другими, можно сформулировать лишь следующие пересечения художественной мысли повести с господствующими мировоззренческими представлениями эпохи.

Герои «Метели» упорно не слышат настойчивых предупреждений Провидения и оказываются ввергнутыми в суровое испытание, которое сами они преодолеть не властны. Провидение же, в свою очередь, как это ему неотъемлемо свойственно, пристально следит за ними и вознаграждает лишь тогда, когда к ним приходит полное осознание ответственности за их непоправимые, необдуманые поступки. Невольно возникает вопрос: а как же бедный Владимир, которому не дано никакой возможности «исправиться», и тут в смысловой ауре повести начинают вырисовываться смутные контуры проблемы теодицеи. Однако в проблему они так и не складываются. Пытливому читателю предоставляется отвечать для себя на вопрос о Владимире, что ему предназначена иная судьба — хотя и трагическая, но славная.

Французские романтические историографы не раз писали о задаче истинного историка вскрывать действие Провидения в движении человечества.<sup>65</sup> Пушкин в «Метели» прослеживает такое действие в частной человеческой жизни. Сюжет повести разворачивается по принципу все более и более несомненного обнаружения его, и единственная коллизия, которая движется в этом сюжете, это коллизия романтического легкомыслия и нравственной ответственности, да и она проводится настолько исподволь, насколько это вообще свойственно зрелому Пушкину. Развязка «Метели»<sup>66</sup> обнаруживает всю благодать и дальновидность Провидения, столь сложным и запутанным путем соединяющего предназначенных друг для друга людей.

То, что иногда представляется нам действием слепой Судьбы, есть на самом деле проявление мудрого замысла Провидения, Промысла. Это единственный смысл, который заявлен достаточно определенно. Впрочем, он свободен, разумеется, от религиозно-дидактических обертонов, характерных, например, для поэзии Жуковского, но слит с чисто пушкинским ощущением полноты и непредсказуемости жизни. Все же остальное существует на уровне таких полутонов, что выше приведенные формулировки неизбежно в силу их рационалистической однозначности могут показаться некоторым пережимом. Однако при переводе художе-

<sup>65</sup> См., например, подобные высказывания П. Баранта (*Рейзов Б. Г. Французская романтическая историография*. С. 136—137).

<sup>66</sup> Вопреки утверждению В. Э. Вацура: «повесть оканчивается не мотивом любовного соединения, а мотивом вины» (*Вацура В. Э. «Повести Белкина» // Пушкин А. С. Повести Белкина*. М., 1981. С. 38) — в финале «Метели», как всегда у зрелого Пушкина, сложное переплетение нескольких мотивов, в котором присутствуют, безусловно, и оба из названных исследователем, и мотив радостного удивления перед путями Провидения.

ственной мысли на язык литературоведения можно, по-видимому, только за счет точной интерпретации свести такое впечатление до минимума — вовсе же избавиться от него, вероятно, невозможно.

И тем не менее сформулированная мысль будет отражать подлинное содержание «Метели» несколько односторонне, если мы оставим в стороне какое-то особое настроение этой повести, атмосферу чудес и праздничности, света и любви, юмора и благоволения. Повесть воспринимается как своего рода святочный рассказ, причем именно русский святочный рассказ.

Однако действие повести и в самом деле приходится скорее всего на первые дни января. Открывает ее фраза: «В конце 1811 года...», а затем Бурмин относит рассказ о своем опрометчивом венчании к «началу 1812 года». Пушкинское пристрастие к Святкам хорошо известно по «Евгению Онегину» (глава 5, строфы VII—X), именно к Святкам приурочено действие другого болдинского шедевра Пушкина, пронизанного тем же, что и в «Метели», настроением, — поэмы «Домик в Коломне».

Разумеется, отнюдь не имея в виду атмосферу «Метели», Ю. М. Лотман в своем комментарии к «Онегину» писал: «Зимние святки представляют собой праздник, в ходе которого совершается ряд обрядов магического свойства, имеющих целью повлиять на будущий урожай и плодородие. Последнее связывается с обилием детей и семейным счастьем. Поэтому святки — время выяснения суженых и первых шагов к заключению будущих браков». <sup>67</sup> Но ведь в «Метели» как раз и происходит выявление суженого (причем звучит соответствующая этой ситуации народная мудрость: «суженого конем не объедешь») — только не через гадание, а через перипетию самой жизни.

Приведенный комментарий исследователя основателен и точен. «Никогда русская жизнь не является в таком раздолье, как на Святках, — читаем в предисловии к «Песням русского народа» И. Снегирева, изданным в 1838 году, — в эти дни все русские веселятся. <...> В посиделках, гаданиях, играх, песнях все направлено к одной цели — к сближению суженых. <...> Только на Святочные дни юноши и девы сидят запросто рука от руку; суженые явно гадают при своих суженых, старики весело рассказывают про старины и с молодыми сами молодеют; старушки грустно вспоминают о житье девичьем и с радостью подсказывают девушкам песни и загадки. Наша старая Русь воскресает только на Святках». <sup>68</sup> По «Церковно-народному Месяцеслову» И. П. Калинского «в Богоявленную ночь (на 6-е января по старому стилю. — С. К.) открывается небо, и потому она считается самым благоприятным и удобным временем молитвы к Богу обо всем <...> в продолжение святых вечеров нисходит с неба и странствует по земле пророжденный Бог <...> Самое явление Божества сопровождается чудесными знаменами, особенно в полночь накануне Рождества Христова и Богоявления <...>

<sup>67</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 262.

<sup>68</sup> Снегирев И. Песни русского народа. СПб., 1838. Ч. 1. С. 3—4.



В эти таинственные часы Божество принимает молитвы людей и рассыпает щедрые дары на весь мир...».<sup>69</sup>

«На святках рядятся и маскируются, устраивают эротические забавы, инсценируют жениханье, — иначе говоря, ведут себя так, как персонажи „Домика в Коломне“»,<sup>70</sup> — справедливо отмечает современный исследователь. Но своего рода «ряженье», принятие одного за другого, а также нечто наподобие инсценированной свадьбы происходит и в «Метели». Правда, в отличие от игровой атмосферы «Домика в Коломне», настроение «Метели» отличается большей сдержанностью и серьезностью. Но именно так соотносятся начало и конец Святков. До 1 января продолжают «святые вечера», затем начинаются «страшные вечера».

Между прочим, святочная обрядность отчасти совпадала со свадебной, а омовение в последний день Святков в крещенской воде смывало прошлые грехи.<sup>71</sup> Внутренний же смысл Святков, времени от Рождества до Крещения, заключался в движении Христа от земного человека к Богу. Но и герои повести проходят определенный путь восхождения — по крайней мере, от легкомыслия к нравственной ответственности.

Конечно, все эти соображения применительно к «Метели» могут иметь только относительное значение: точного указания на временную отнесенность действия повести к Святкам нет. Однако важнее то, что большинство из этих моментов народно-православной обрядности были хорошо знакомы Пушкину, обыгрывались в его предыдущем творчестве и в вещах, писавшихся почти одновременно с «Метелью» («Домик в Коломне» окончен десятью днями ранее), и рассматривались им, согласно с тогдашними фольклористическими теориями, как своеобразная квинтэссенция русской народности, средоточие народной религиозности. Традиция же народно-православной разработки расхожего в европейской литературе сюжета была весьма актуальна для Пушкина еще со «Светланы» Жуковского, также, как известно, приуроченной к Святкам, причем к их концу («крещенский вечерок»). «Метель» и представляет собой аналогичную, чисто русскую разработку темы «провиденциального случая», диалектики судьбы и Провидения, намеченной современной Пушкину европейской литературой и мыслью.

Итак, случай в «Метели» неизменно оказывался орудием Провидения. Это характерно и для пушкинского творчества 1830-х годов. «Странное сцепление обстоятельств» представлено в «Капитанской дочке»: «детский тулуп, подаренный бродяге» (VIII, 329), избавлял Гринева от петли, и совершенно сходным со снами Марьи Гавриловны образом сон Гринева в день первой его встречи с Пугачевым намекал на ее провиденциальный смысл. Такое решение темы слу-

<sup>69</sup> Калинин И. П. Церковно-народный Месяцеслов на Руси. М., 1990. С. 84.

<sup>70</sup> Панченко А. М. Пушкин и русское православие. Статья первая // Русская литература. 1990. № 2. С. 42.

<sup>71</sup> См.: Поньрко Н. В. Святочный смех // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 172, 175.

чая напоминает трактовку ее Вальтером Скоттом,<sup>72</sup> однако функционально сходное использование наполняется разным содержанием за счет различного решения связанных с темой случая мотивов.

«Провиденциальный случай» решает и судьбы героев «Барышни-крестьянки» и «Пиковой дамы». Обречены на неудачу попытки подчинить себе фортуна, «поверить алгеброй» Провидение, и, казалось бы, все рассчитавший Германн, которому само оно открывает заветную тайну, трагически ошибается в решающую минуту. Зато любящие сердца Лизы Муромской и Алексея Берестова соединяются благодаря непредвиденному случаю — причем такому (падение коня одного из героев), который в предшествующей литературной традиции обыкновенно предвещал трагическую развязку.

Мотив «провиденциального случая» в пушкинском творчестве 1830-х годов оказывается, таким образом, связан с одной из существенных особенностей художественной философии зрелого Пушкина, впервые сформулированной Д. С. Мережковским: «Душа поэта, как море, любит смиренных детей природы, ненавидит самодовольных, мечтающих укротить ее дикую стихию».<sup>73</sup> Однако особенность эта, в противоположность утверждению Мережковского, не имеет универсального характера, ибо она, например, не распространяется на «Медного всадника», героя которого трудно заподозрить в демонических поползновениях.<sup>74</sup>

Кажется, не совсем уместны здесь и слова: «любит» — «ненавидит»: ведь разве не отдает поэт должное Дон Гуану и Пугачеву из «Капитанской дочки», разве не считает он оправданными обстоятельствами дерзкий вызов Вальсингама и Евгения? Верно другое: Провидение у Пушкина с помощью своего «мощного, мгновенного орудия» устраивает судьбы простых натур, но наказывает героев, пытающихся поставить его себе на службу (Германн), не желающих отказываться от своей нравственной безответственности (Дон Гуан) или вступающих на путь преступления против человечества (Пугачев). Причем философия эта мыслится Пушкиным как имманентная самой жизни, она плод не личностной установки, а «Ума холодных наблюдений и Сердца горестных замет» (VI, 3).

Анализ темы случая в творчестве Пушкина 1830-х годов обнаруживает на первый взгляд некоторые изменения в ее решении по сравнению с «Графом Нулиным». Случай становится уже проявлением не просто закономерности, а Провидения, и поэт, как кажется, в меньшей степени сосредоточен теперь на утверждении его самостоятельного значения и непредсказуемости.

<sup>72</sup> Ср. обобщенную характеристику позиции английского писателя в трактовке этой темы, данную Б. Г. Реизовым: «То, что могло бы показаться случайностью, есть лишь проявление закономерности — именно так разрешается эта проблема в романах Скотта» (*Реизов Б. Г. История и теория литературы*. Л., 1986. С. 124).

<sup>73</sup> *Мережковский Д. С. Вечные спутники. Пушкин*. 3-е изд. СПб., 1906. С. 54.

<sup>74</sup> На фоне счастливых судеб большинства других героев подобного типа судьба «бедного Евгения» кажется особенно несправедливой, что делает тем более обоснованным рассмотрение его как «петербургского Иова» (См.: *Тархов А. И. Повесть о петербургском Иове // Наука и религия*. 1977. № 2. С. 62—64). Таким образом, в «Медном всаднике» поднимается именно та проблема теодии, мимо которой Пушкин прошел в «Метели»: «бедный Евгений» в некотором смысле «произрастает» из пушкинского Владимира.

Однако в действительности и в творчестве 1830-х годов он опирается на диалектику случайного и закономерного, обретенную в ходе создания «Графа Нулина». Недаром «странное стечение обстоятельств» в нем оборачивается для одних героев злом (Владимир), а для других в конечном счете благом. Недаром случай, имеющий все признаки дурного предзнаменования, на самом деле приносит счастье («Барышня-крестьянка»). Наконец, недаром легкомысленное решение продолжать путь, несмотря на «ужасную метель» или предвещание бурана и на благоразумные советы переждать, ввергает жизнь Бурмина («Метель») в мучительные противоречия, а Гриневу, напротив, дарит встречу, которой он впоследствии оказывается обязан жизнью.

Новым для этого периода, безусловно, оказывается тема «провиденциального случая», случая как «мощного, мгновенного орудия Провидения». Трактовка этой темы Пушкиным обнаруживает симптоматичное сближение художественной философии поэта с религиозным сознанием в его народно-православном варианте, которое станет предметом особого внимания в гл. VI.

## Глава V

### ИСТОРИЧЕСКАЯ ТЕМА. «ПРОВИДЕНЦИАЛЬНАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ» И «МОРАЛЬ УСПЕХА»

Настоящая глава не имеет своей целью всестороннее рассмотрение обозначенной в заглавии темы. Пожалуй, после многих и многих содержательных работ, из которых назовем только наиболее общие работы Б. В. Томашевского и И. М. Тойбина,<sup>1</sup> в таком рассмотрении нет и необходимости. Однако некоторые коррективы и дополнения, некоторые новые изыскания по поводу отдельных исторических замыслов Пушкина, наблюдения и размышления относительно философско-исторической проблематики пушкинских произведений все еще необходимы. Они и составят содержание этой главы.

#### 1. «Мифологические предания» и «воспоминания исторические»

Начнем с двух общих и, по-видимому, безусловных утверждений. Во-первых, обращение к историческим темам в поэзии Пушкина — начиная с «Вольности» и вплоть до «Медного всадника» — неизменно связано с использованием жанровых форм и художественных традиций русского классицизма. Во-вторых, до «Медного всадника» это обращение в художественном отношении было не слишком плодотворным.

Сам Пушкин в «Отрывке из письма к Д.» (1824) писал: «Видно, мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических» (VIII, 438). Действительно, до «Полтавы» даже собственно исторический материал часто разрабатывался Пушкиным на

<sup>1</sup> *Томашевский Б. В.* Историзм Пушкина // *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2. С. 154—199; *Тойбин И. М.* 1) Пушкин. Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж, 1976; 2) Пушкин и философско-историческая мысль в России на рубеже 1820 и 1830 годов. Воронеж, 1980.

основе преданий. Это произошло и в «Бахчисарайском фонтане», и в «Вадиме», и в «Цыганах» (предание об Овидии).<sup>2</sup> Творчество на основе преданий порождало бурное развитие пушкинского романтизма, когда же Пушкин брался за чисто исторические сюжеты, это сразу приводило к актуализации классицистических традиций.

Есть основания полагать, что исторические темы в творческом сознании поэта настолько прочно были связаны с традициями русского классицизма, что это становилось даже своего рода камнем преткновения для Пушкина. Плодотворность его позднейших обращений к традициям XVIII века в прозе (впрочем, чаще неклассицистической) была основана на принципе их трансформации и существенной коррекции. Вспомним известные строки «Романа в письмах», своего рода ключ к пушкинской прозе: «Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный, оригинальный роман» (VIII, 50). В поэзии при обращении к стихам, «писанным в 775-м», «исправить» и «дополнить» у Пушкина не очень получалось. В лучшем случае при этом у него выходило «одновременное сочетание романтической (идущей от Байрона) и одической (национальной в своих истоках) поэтических систем»,<sup>3</sup> которое исследователь справедливо констатирует в «Наполеоне» (1821).

Сочетание это Ю. В. Стенник связывает с пониманием Пушкиным Наполеона как одновременно «героя» и в то же время «тирана»: «Наполеон — „могучий баловень побед“, „великий человек“, „изгнанник вселенной“ окружен героическим ореолом. И здесь ключ для понимания роли романтической поэтики, в которой выдерживается эта сторона его личности. Но Наполеон — „надменный“ завоеватель, уничтоживший свободу Франции, пошедший войной на Россию, — „тиран“. И в решении темы Наполеона с подобной позиции поэтическая доминанта определяется жанровым каноном русской торжественной оды».<sup>4</sup>

Подобный синтез в «Наполеоне» неудивителен, если учесть, что еще ранее его создал Байрон. Именно Байрону в его раннем творчестве удалось развить традиции торжественной оды XVIII века в таком направлении, что она стала способной вмещать в себя не односторонне панегирическую или, напротив, тираноборческую трактовку героя, а одновременное их сочетание. Ведь если традиционно пушкинского «Наполеона» сопоставляли с грозной инвективой тирану — «Одой к Наполеону Бонапарту» (1814) Байрона,<sup>5</sup> то в действительности сочувственное изображение Наполеона-изгнанника, по-видимому, находило себе опору в «Оде с французского» (1816) и «Прощании Наполеона» (1815), в которых мы находим близкие Пушкину мысли о Наполеоне как одновременно о душеителе и заве-

<sup>2</sup> См.: *Томашевский Б. В.* 1) Историзм Пушкина. С. 166, 182; 2) Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 503.

<sup>3</sup> *Стенник Ю. В.* Традиции торжественной оды XVIII века в лирике Пушкина периода южной ссылки // XVIII век. Сб. 10. Л., 1975. С. 111.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> См., например: *Пушкин А. С.* Соч. / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1909. Т. 2. С. 575.

шателе свободы.<sup>6</sup> Причем, будучи близок к Байрону в трактовке героя, в ее художественном решении поэт, как убедительно показал Ю. В. Стенник, опирался главным образом на традиционные формулы панегирических гимнов победам русского оружия в одах Державина и Петрова.<sup>7</sup>

Подобное решение, как кажется, не совсем удовлетворило самого Пушкина. Во всяком случае в письме к А. И. Тургеневу, очевидно, не из одной скромности он замечал о своей оде, что «она не хороша» и приводил в письме к нему лишь отдельные, «самые сносные строфы» (XIII, 78). Достаточно сравнить этот отзыв с восторженной оценкой Пушкиным своего стихотворения «К Овидию» (см.: XIII, 56), чтобы убедиться в действительной пушкинской неудовлетворенности. Преодолев односторонность в трактовке героя, он не сумел преодолеть в «Наполеоне» односторонности в художественном решении темы.

Судя по всему, на основании сходных мотивов возник набросок «Чугун кагульский, ты священ...», в котором так же, как и еще в лицейских «Воспоминаниях в Царском Селе» (1815), традиции классицизма оживила чисто панегирическая тема побед русского оружия. Однако для того чтобы это стало ясно, необходимо остановиться на этом наброске подробнее. Тем более что помимо беглых замечаний гипотетического характера,<sup>8</sup> в пушкиноведческой литературе о нем больше ничего нет. Неясными остаются не только происхождение, время создания, но даже и самый смысл наброска. Обратимся к тексту отрывка:

Чугун кагульский, ты священ  
Для русского, для друга славы —  
Ты средь торжественных знамен  
Упал горящий и кровавый,  
Героев севера губя.

(II, 236)

Что такое «чугун кагульский», чьи это «торжественные знамена» и кто подразумевается под «героями севера» — уже эти вопросы несколько озадачивают. Если «чугун» — пушечные ядра, а «герои севера» — русские воины, то не совсем ясно, почему эта губительная для русских пушечная пальба оказывается для них в стихотворении в то же время и священна. Если же под «торжественными знаменами» имеются в виду неприятельские стяги, то противоречие разрешается, но возникает вопрос: мог ли Пушкин назвать «героями севера» знаменитых турецких янычар? Наконец, чем вообще объяснить не совсем традиционное для Пушкина начальное обращение? Когда и в связи с какими обстоятельствами был сделан набросок?<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Подробнее см. в гл. II.

<sup>7</sup> Стенник Ю. В. Традиции торжественной оды XVIII века. С. 111—112.

<sup>8</sup> Пушкин. Соч. / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 2. С. 589; Фомичев С. А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 832 // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 241.

<sup>9</sup> В венгерском издании он отнесен к 1821 г. По мнению С. А. Фомичева, набросок «мог появиться по ассоциации» со строками эпилога «Цыган», где о Бессарабии говорится как о «стране, где долго, долго брани // Ужасный гул не умолкал, // Где повелительные грани // Стамбулу русский указал» (IV, 203), что требует отнесения его к 1824—1825 гг.

Как мне представляется, своего рода ключ к наброску содержится в мемуарах И. П. Липранди, вместе с которым в декабре 1821 года Пушкин совершил поездку по Бессарабии. «Подъезжая ко второй станции, к Гречени, он дремал,— пишет Липранди о Пушкине,— но когда я ему сказал: жаль, что темно, он бы увидел влево Кагульское поле, при этом слове он встрепенулся, и первое его слово было: „Жаль, что не ночевали, днем бы увидели“. Тут я опять убедился, что он вычитал все подробности этой битвы, проговорил какие-то стихи и потом заметил, что Ларга должна быть вправо, и пр.»<sup>10</sup>

Станцию Гречени Пушкин проезжал 22 декабря. Возможно, именно в этот или на следующий день и был сделан набросок стихотворения о Кагуле. Не исключено, конечно, что это произошло по возвращении поэта в Кишинев, в конце декабря 1821 — начале января 1822 года. Но так или иначе набросок, скорее всего, относится к этой поре кишиневской жизни поэта, когда он специально интересовался подробностями Кагульской битвы. Если же вспомнить, что именно к началу 1822 года отрывок отнесен в большом академическом издании на основе текстологических данных (II, 738), то связь его с проездом Пушкина через места прославленной батальной победы русских становится несомненной.

Какие же подробности битвы при Кагуле мог вычитать Пушкин? Быть может, они помогут нам до конца понять пушкинский набросок? Наверное, Пушкину с его интересом к историческим анекдотам была известна книга «Анекдоты, объясняющие дух фельдмаршала графа П. А. Румянцева-Задунайского» (СПб., 1811), но описания Кагульской битвы в ней нет. Пожалуй, единственным сочинением, знакомившим читателя пушкинского поколения с этой битвой, была анонимно изданная книга С. И. Сазоновича «Жизнь, характер и военные деяния генерал-фельдмаршала графа П. А. Румянцева-Задунайского» (М., 1803, в четырех частях). Вся четвертая часть этого сочинения посвящена Кагульской победе Румянцева, причем автор предваряет свой рассказ замечанием о том, что она «по чрезвычайности своей более походит на чудесное, нежели на историческое происшествие».

Приведем отрывок из этой книги, который мог вдохновить Пушкина на его набросок: «<...>Быв в огне непрерывном с пятого часа утра по осьмой, очистили мы себе путь <...> Не прежде, как в меру, против нашего движения, открыл неприятель большие свои батареи, действия которых напряжены были наипаче на тот каре, где главнокомандующий находился, и по правую сторону идущий генерала-поручика Племянникова... Мы усугубили в примечании того стрельбу и послещили достигнуть к ретраншменту, который сверх чаяния своего увидели в одну ночь обширно сделанным с тройными глубокими рвами, и последние наполненные их янычарами. Главнокомандующий под сильными ядрами неприятельской артиллерии, которые нередко попадали в лошадей, с ними ездил»

<sup>10</sup> А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. I. С. 326.

вших, через все время разъезжая пред кареем Олица, ободряя примером собственным к неустрашимости следовавших за ним...»<sup>11</sup>

Картина, нарисованная историком, близка к пушкинской: каре русских, над которым обыкновенно развевались знамена, «сильные ядра» неприятельской артиллерии, попадавшие в лошадей. Впрочем, в книге С. И. Сазоновича упоминается и об умелых действиях нашей артиллерии, и все же Пушкин не мог назвать турецких янычар «героями севера». Не только потому, что в этом сражении они не проявили своих лучших качеств («Визирь, увидев в сем случае лучших своих янычар, составляющих первую стену, падших, во всю мочь побежал из лагеря со всеми войсками»<sup>12</sup>), но главным образом вследствие того, что в высокой поэзии русского классицизма это была устойчивая антономасия для обозначения русских воинов.

Можно вспомнить, что именно так — «Герой севера» — называлась поэма лицейского учителя рисования и гувернера С. Г. Чирикова. Поэма эта до нас не дошла, но, по-видимому, речь в ней шла о Петре I («герой севера, основатель величия нашего отечества» именовал последнего лицейский профессор истории И. К. Кайданов<sup>13</sup>). Пушкину могло быть известно обширное поэтическое сочинение Семена Боброва, поэта, к которому он относился со вниманием (см.: XIII, 80), «Рассвет полночи, или Созерцание славы, торжества и мудрости порфириносных, браноносных и мирных гениев России» (СПб., 1804). Вторая часть этого сочинения имеет заглавие «Браноносные и миролюбивые гении России, или Герои севера в лаврах и перьях», и в ней, в частности, есть стихотворения, посвященные П. А. Румянцеву (например, «Последняя дань сердца графу Румянцеву-Задунайскому»). Наконец, именно русские воины имеются в виду под «героями севера» в «Поэме на победы российского воинства, под предводительством генерал-фельдмаршала графа Румянцева одержанные над татарами и турками» В. П. Петрова:

Герои севера, с прекрасной вдруг весною,  
В юг бури понесли войну гоня войною.<sup>14</sup>

Так почему же все-таки губительная для «героев севера» пушечная пальба оказывается в стихотворении в то же время священна «для русского»? Все дело, по-видимому, в том, что поэт обращается не к тому «чугуну» неприятельских батарей, который несет смертоносный огонь на русских героев, а к тем осколкам ядер, которыми усеяно Кагульское поле. Когда-то этот «чугун» губил «героев севера», но теперь он навеки погребен в земле и является, таким образом, своего рода памятником русской славы.

Поэтическая мысль в наброске только еще начинает свое движение, и, по-видимому, в следующих строках это противопоставление прошлого и настоящего «кагульского чугуна» должно было обозначиться яснее. Во всяком случае шестая строка наброска в

<sup>11</sup> [Сазонович С. И.] Жизнь, характер и военные деяния генерал-фельдмаршала графа П. А. Румянцева-Задунайского. М., 1803. С. 195—196.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Цит. по: *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 690.

<sup>14</sup> *Петров В.* Соч. СПб., 1811. Ч. 1. С. 206.



пушкинском черновике, сохранившем для нас этот текст, начинается с «Но...», почему-то не отмеченном ни в большом, ни в малом академическом изданиях.<sup>15</sup>

Уже по сделанному наброску можно сказать, что пушкинский замысел стихотворения о Кагульской победе обнаруживает его стесненность со всех сторон жанровыми традициями оды русского классицизма. Так широко в нем использованы ее клише («друг славы», «герой севера», «торжественные знамена»), так очевидна и значительна зависимость от развивавших эти традиции поэтов (В. Петров, С. Бобров). Очевидно, что именно это и послужило причиной незавершенности стихотворения. Однако актуализация классицистических традиций осталась характерной чертой и новых исторических замыслов Пушкина-поэта. Как известно, она свойственна даже и наиболее крупным из них — поэмам «Полтава» и «Медный всадник».

## 2. Пушкинская «Полтава» как поэма о «провиденциальной необходимости»

Что касается «Полтавы», то в известной степени она представляет собой явление, аналогичное «Наполеону». Несмотря на целую традицию декларативных отнесений поэмы к реализму,<sup>16</sup> справедливым относительно нее остается суждение Белинского, говорившего в связи с «Полтавой» о «классицизме, подновленном так называемым романтизмом».<sup>17</sup> При этом, как и в «Наполеоне», классицистический момент выражается прежде всего в избранной жанровой форме, в данном случае героико-эпической поэмы.<sup>18</sup> Характеры же и ситуации «Полтавы» разработаны в байроническом ключе.<sup>19</sup>

Прочем, собственно историческую тему отличают и некоторые классицистические черты, взаимно связанные, по-видимому, с жанровым прототипом поэмы. На эту взаимосвязь между элементами классицизма в форме и в художественной философии «Полтавы» совершенно справедливо обратил внимание Ю. В. Стенник: «Все, что связано в поэмах с описанием дел Петра I и его облика, выдер-

<sup>15</sup> РО ИРЛИ. Рабочая тетрадь А. С. Пушкина ПД № 832. Л. 30об.

<sup>16</sup> Весьма показательна в этом отношении никак не проясненная анализом парадоксальность определения метода «Полтавы» в классической работе Н. В. Измайлова: «„Полтава“ сочетает в себе, казалось бы, разнородные жанровые и стилистические элементы — от классицистической поэтики с реалистической трактовкой исторических и внеисторических событий, романтические и реалистические черты в образах и психологии героев — и это сочетание в целом дает произведение, убеждающее своей исторической и психологической жизненной правдой, т. е. подлинно реалистическое» (*Измайлов Н. В.* Пушкин в работе над «Полтавой» // *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1976. С. 124).

<sup>17</sup> *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина // *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1955. Т. 7. С. 407.

<sup>18</sup> См.: *Соколов А. Н.* «Полтава» Пушкина и «Петриады» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Т. 4—5. С. 57—90.

<sup>19</sup> См.: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 200—220.

жано в стилистическом ключе жанра похвальной оды. Параллельно в каждой из поэм разворачивается сюжет глубоко личного свойства. Частное и историческое неразрывно сливаются, локализуясь стилистически в пределах разных систем поэтического мышления. И показательно, что в каждой поэме действия Петра, продиктованные высшими интересами государства, оказываются роковым образом связанными с судьбами простых людей, конкретных человеческих личностей. В обоих случаях личное начало отступает перед историческими потребностями нации. Объективный ход событий фиксирует торжество интересов государственности».<sup>20</sup>

Этому соответствует и самый принцип обрисовки исторических персонажей. «Вся характеристика его облика в этой сцене,— писал, например, о Петре в сцене Полтавской битвы Г. А. Гуковский,— является собой образец изображения психологического состояния, обусловленного не субъективным и прямолинейным принципом характера самого по себе, а объективными обстоятельствами истории, судьбы народов».<sup>21</sup> Значительные трансформации этот принцип вносит и в трактовку характера Мазепы, в основном связанного с романтическим сюжетом и потому выполненного преимущественно в байроническом ключе.

Как справедливо заметил В. М. Жирмунский, «пушкинский Мазепа, сохраняя существенные элементы байронического героя, лишен уже того эмоционального ореола, которым лирическое сочувствие поэта окружает героя в „восточных поэмах“. Пушкин подходит к своему герою не изнутри, путем эмоционального отождествления с его идеальным образом, как это делает Байрон; он изображает его со стороны (как уже раньше Гирей в „Бахчисарайском фонтане“) и подчиняет той сверхличной объективной идее, которая воплощается в замысле героической эпопеи».<sup>22</sup>

Все это придает художественной философии «Полтавы» фаталистический характер, который многие исследователи и спутали с историзмом и реализмом. «В „Полтаве“ Пушкин не оправдывает, а объясняет историческую неизбежность, а в некоторых случаях — и необходимость самодержавно-абсолютистской формы правления для России,— отмечает И. З. Серман. — Начало XVIII века — Северная война — 1812 год предстают в „Полтаве“ как звенья единой цепи, название которой — история. Такова историческая мысль „Полтавы“; ее поэтически-психологическая задача была показать, почему Петр, а не Карл и Мазепа, оказался подлинным героем истории».<sup>23</sup> Как же осуществляет Пушкин эту задачу?

Здесь ему на помощь приходят приемы байронической характеристики. Чтобы у читателя не возникло возможности увидеть в Мазепе искреннего борца за независимость своей родины, поэт

<sup>20</sup> Стенник Ю. В. Концепция XVIII века в творческих исканиях Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983. Т. 11. С. 86.

<sup>21</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 90.

<sup>22</sup> Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. С. 211.

<sup>23</sup> Серман И. З. Художественная проблематика и композиция поэмы «Полтава» // А. С. Пушкин. Статьи и материалы. Горький, 1971. С. 28.

изображает его кровавым злодеем, горящим «стесненной злобой» и давшим клятву «отмстить» за давнюю личную обиду. Любопытно, что для того чтобы создать такое впечатление, Пушкину пришлось в данном случае довольно общим, а значит, и не совсем точным образом передать свой источник. В «Истории Карла XII» Вольтера на сей счет сказано: «Некогда Мазепа был за столом с Петром I в Москве, и сей государь предложил ему обучить дисциплине козаков и сделать этот народ более зависимым. Мазепа отвечал, что местоположение Украины и дух этой нации были непреодолимыми препятствиями. Тогда Петр I назвал Мазепу изменником и угрожал ему казнию. По возвращению в Украину Мазепа принял намерение возмутиться».<sup>24</sup> Этот в высшей степени располагающий к Мазепе эпизод под пером Пушкина превратился в нечто иное:

Давно горю.  
Стесненной злобой. Под Азовым  
Однажды я с царем суровым  
Во ставке ночью пировал:  
Полны вином кипели чаши,  
Кипели с ними речи наши.  
Я слово смелое сказал.  
Смутились гости молодые.  
Царь, вспыхнув, чашу уронил  
И за усы мои седые  
Меня с угрозой ухватил.

(V, 54—55)

Разумеется, в интерпретации этого эпизода Пушкин мог опираться и на другие источники, но так или иначе, очевидно, что в трактовке разных моментов истории он должен был отдавать предпочтение тем источникам, которые содержали более соответствовавшие его собственному подходу оценки.<sup>25</sup> Только с этим условием, которое с позиций исторического сознания Пушкина конца 1820-х годов могло еще казаться несущественным, поэт мог писать: «Мазепа действует в моей поэме точь-в-точь как и в истории, а речи его объясняют его исторический характер» (XI, 164).

По собственному признанию Пушкина, одним из импульсов к созданию «Полтавы» стали строки поэмы К. Ф. Рылеева «Войнаровский»:

Жену страдальца Кочубея  
И обольщенную их дочь.

(XI, 160)

Понятно, почему Пушкин «изумился, как мог поэт пройти мимо столь страшного обстоятельства». Оно подсказывало ему идею дискредитации Мазепы как исторического лица посредством личного сюжета. Эта дискредитация обнаруживает глубокую архаичность пушкинского подхода к личности в «Полтаве» (достаточно сравнить его с куда более многосторонним восприятием ее в «Ис-

<sup>24</sup> История Карла XII, короля шведского. Творение г. Волтера. Перевод с французского. М., 1803. Ч. 2. С. 118.

<sup>25</sup> Обзор основных источников см.: Измайлов Н. В. Пушкин в работе над «Полтавой». С. 31—31а.

тории Пугачева», например). Односторонность в изображении исторических героев (ср., например, отзыв о Мазепе: «...Какой отвратительный предмет! ни одного доброго, благосклонного чувства! ни одной утешительной черты! соблазн, вражда, измена, лукавство, малодушие, свирепость» — XI, 160) вообще отличает «Полтаву» от позднейших и даже некоторых предыдущих («Борис Годунов», первые главы «Евгения Онегина») произведений поэта. Недаром ее сразу отметили критики; сам поэт в «Возражениях критикам „Полтавы“» этот упрек формулировал так: «Далее говорили мне, что мой Мазепа *злой и глупый старичишка*» (XI, 164).

Особенно бросается в глаза пушкинских пристрастия и односторонность на фоне принципов, сформулированных им самим спустя всего два года в заметках «О народной драме и драме „Марфа Посадница“» М. П. Погодина: «Что нужно драм<атическому> писателю? <...> никакого предрассудка любимой мысли. *Свобода* <...> Драм<атический> поэт — беспристрастный, как судьба — должен был изобразить — столь же искренно, сколько глубокое, добросовестное исследование истины и живость воображения юного, пламенного ему послужило <...> Он не должен был 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» (XI, 419, 181).<sup>26</sup> Правда, принципы эти отнесены здесь Пушкиным только к драматургии, однако нет никаких сомнений, что в действительности они выдержаны, например, и в пушкинской прозе 1830-х годов.

Очевидно, что в период создания «Полтавы» Пушкин находился в кругу несколько иных эстетических и исторических идей. Пытаясь определить круг этих последних, исследователи обращались к «Путешествию в Америку» Ф.-Р. де Шатобриана и к историческим трудам В. Кузена. Так, В. Комарович приводил в параллель к «Полтаве» следующее место из Шатобриана: «Вашингтон весь целиком был представителем потребностей, идей, просвещения, мнений своей эпохи; он желал того, чего должен был желать, к чему был как раз призван; отсюда — последовательность и непрерывность его трудов. Этот человек слил воедино (а confondu) себя с своей страной; его

<sup>26</sup> По-видимому, принципы эти сложились у Пушкина не без влияния того истолкования Шекспира, которое сложилось во французском романтизме. Ср., например, суждения о нем А.-Ф. Вильмена: «Образы воззрения его на мир глубоко безмерны и непостижимо безграничны. Несочетанные крайности силы душевной, кажется, соединены в его гении, и что в других показалось бы противоречием или несогласием, в нем это совершенное самодовольство. <...> Из всех достоинств Шекспира менее всего занимались одним, которое, впрочем, более других изображает его характер. Это его высокое беспристрастие. Как строгий наблюдатель, он смотрит на человечество с хладнокровием, которое производит уныние, с глубокомыслием, которое наводит страх, замечает самую малую слабость в высокой добродетели, открывает едва приметную черту доброго в душе преступной, но не обязывается выводить заключение из своих наблюдений». Цит. по: Жизнь Вильяма Шекспира, английского поэта и актера; с мнениями и суждениями об этом великом человеке русских и иностранных писателей: Н. А. Полевого, П. А. Плетнева, Л. А. Якубовича, Гете, Шлегеля, Гиззо, Вильямена. М., 1840. С. 49, 50.

слава — общее достояние растущей цивилизации» — и замечал: «Эта характеристика Вашингтона и могла помочь, надо думать, Пушкину в том осмыслении Петра, которое он ему придал в „Полтаве“». <sup>27</sup>

Параллель эта, подкрепленная еще и весьма вероятной реминисценцией из Шатобриана в «Полтаве», <sup>28</sup> выразительна. И тем не менее, как всегда у Пушкина, она не единственно возможная. Так, у И. З. Сермана, например, находим несколько другие сближения: «Развивая и конкретизируя свою историческую теорию, Кузен особенное внимание в других своих работах уделил оценке исторического значения войн и великих людей. Считая войны проявлением борьбы духа нового с духом старым, то есть конкретной формой проявления идеи, Кузен предлагал оценивать решающие битвы больших войн только с точки зрения их роли в истории: „В больших сражениях нет справедливости, ее и не может там быть, так как борются в них не люди и не их страсти, но причина, противоположные тенденции одной эпохи, различные идеи, которые в один и тот же век воодушевляют людей и двигают ими“. Великий человек воплощает дух народа и ведет массу за собой. Слава великих людей — это результат доверия к ним человечества. „Человечество не подчиняется чуждой ему силе, но только той силе, которой оно симпатизирует и которая служит ему. В великих людях все узнают себя. Поэтому-то по праву великие люди одерживают победы, организуют колоссальную власть и пользуются бессмертной славой“. Кузен противопоставляет „великим людям“ „индивидуалистов“, восстающих против всякой власти и всякого авторитета, выдающих себя „за героев независимости, но в действительности не оставляющих никакого следа в истории“». <sup>29</sup>

Приведенная параллель также впечатляет. И все же остается ощущение, что уловлена скорее близость Пушкина к определенной школе в философии истории, нежели зависимость его конкретно от В. Кузена. Тем более что исследователь не решает вопроса о том, могли ли цитируемые им сочинения французского философа быть известны Пушкину в оригинале; перевод же фрагмента Кузена в «Московском телеграфе» за 1827 год, на который указывает И. З. Серман, <sup>30</sup> носит характер короткого отрывка, не содержащего вышеназванных идей. Гораздо более плодотворно сделанное мельком указание исследователя на распространенный характер представленной у Кузена философии истории: «В 1828 году, когда была задумана и написана „Полтава“, в русской журналистике философия истории на шеллингианской подкладке получила очень ошутимое распространение. <...> Самая распространенная, самая популярная философия истории эпохи по-своему решила те самые вопросы философии истории, художественное объяснение которых дал Пушкин в „Полтаве“». <sup>31</sup>

<sup>27</sup> Комарович В. О «Медном всаднике» (К вопросу о творческом замысле) // Литературный современник. 1937. № 2. С. 211—212.

<sup>28</sup> Там же. С. 212.

<sup>29</sup> Серман И. З. Художественная проблематика и композиция поэмы «Полтава». С. 29.

<sup>30</sup> Там же. С. 28—29.

<sup>31</sup> Там же.

Действительно, аналогичные представления о существовании великого человека развивали также и не раз упоминавшиеся Пушкиным Ф. Гизо, О. Тьерри, П. де Барант. Великий человек рассматривался или как орудие необходимости, которая при этом понималась то как необходимость времени, то как необходимость народа, а то и как провиденциальная необходимость. При этом на первый план выдвигалось то одно, то другое, то третье. В вышеприведенных фрагментах из Шатобриана особо подчеркивалась, например, потребность народа в великом человеке, государственная его необходимость («Этот человек слил воедино себя с своей страной»). Нетрудно заметить, что в «Полтаве», напротив, все время акцентируется необходимость другого порядка:

Тогда-то свыше вдохновенный  
Раздался звучный глас Петра...  
.....  
Он весь, как божия гроза.

(V, 56)

Именно провиденциальная необходимость нередко имела в виду В. Кузеню, в том числе и в курсе введения в историю философии, который он читал в Сорбонне в 1828 году, причем лекции сразу публиковались отдельными брошюрами, а весь курс тогда же был издан отдельной книгой.<sup>32</sup> Ср., например: «Не следует преувеличивать роли случая в сражениях: это азартная игра с мечеными картами. Ведь история имеет свои законы, следовательно, война также должна их иметь. Это бог творит свой суд над народами, которые оказываются ниже своей эпохи и должны быть вычеркнуты из книги жизни».<sup>33</sup> Если учесть, что поэма создавалась в основном осенью 1828 года, идеи Кузена вполне могли оказать влияние на ее художественную философию. Однако в целом наследие Пушкина свидетельствует о том, что ему гораздо лучше были известны сочинения других представителей новой школы во французской историографии: О. Тьерри, П. де Баранта и в первую очередь Ф. Гизо.<sup>34</sup> Напомню, что уже граф Нулин, созданный воображением Пушкина в 1825 году, возвращается из Парижа «с ужасной книжкой Гизота» (V, 6).

По мнению Б. В. Томашевского, Пушкин имел здесь в виду «Опыты истории Франции».<sup>35</sup> Не разделяя этого мнения,<sup>36</sup> я полагаю тем не менее вполне вероятным знакомство Пушкина с этой книгой. Его творчество михайловского периода («Борис Годунов», «Замечания на „Анналы“ Тацита»,<sup>37</sup> «Граф Нулин») вообще обнаруживает внимательное изучение и усвоение им идей новой истори-

<sup>32</sup> *Cousin V. Cours de philosophie. Introduction a l'histoire de la philosophie.* Paris, 1828.

<sup>33</sup> Цит. по: *Реизов Б. Г. Французская романтическая историография.* Л., 1956. С. 319. IX лекция, из которой взято это высказывание, была произнесена Кузеню 19 июня 1828 г.

<sup>34</sup> См. об этом: *Чхеидзе А. «История Пугачева» А. С. Пушкина.* Тбилиси, 1963. С. 19—27.

<sup>35</sup> *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.:* В 10 т. Л., 1977. Т. 4. С. 421.

<sup>36</sup> Подробнее об этом см. в гл. IV.

<sup>37</sup> См.: *Реизов Б. Г. Пушкин, Тацит и «Борис Годунов» // Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур.* Л., 1970. С. 66—82. Отметим попутно большую

ческой школы во Франции (см. об этом в гл. IV). Предпочтительное внимание Пушкина к Гизо могло определяться тем обстоятельством, что, кроме исторических трудов, Гизо печатал также резкие политические памфлеты,<sup>38</sup> а также уже с 1825 года был в хороших и довольно близких отношениях с А. И. Тургеневым.<sup>39</sup>

В силу всего этого вполне возможно, что мимо внимания Пушкина не прошел следующий пассаж Гизо в очерках о великих людях: «В варварские времена, как и во времена цивилизованные, именно деятельностью, этой неустанной деятельностью, рожденной из необходимости расширять во всех смыслах свое существование, свое имя и свою империю, рождается великий человек. Великость есть живая и экспансивная сила, которая несет в себе самой принцип и цель своей деятельности, безотчетно рассматривающая мир, открытый перед ней, как свою собственность и которая работает для его распространения, для его захвата, часто не имея другой необходимости, как только чтобы проявить себя в действии. Она действует как сила судьбы, которая движется, распространяется, завоевывает, покоряет, чтобы насытить свою природу и выполнить миссию, которой она не сознает».<sup>40</sup> Последнее сопоставление: «как сила судьбы» или «как предопределенная сила» (*comme une puissance prédéterminée*) в особенности обнаруживает провиденциальный характер заключенной в великом человеке необходимости, что необыкновенно созвучно пушкинской «Полтаве».

Сказанное в «Очерках» по поводу Хлодвига было развито позднее в «Истории цивилизации в Европе», в последней лекции, где речь заходит о войнах Людовика XIV. Она была прочитана 14 июля, сразу же издана отдельной брошюрой и вполне могла быть известна Пушкину в период создания «Полтавы». Как и курс В. Кузена, курс Гизо имел необыкновенный успех. Уже в 1828 году было продано 120 тысяч экземпляров лекций Гизо, Кузена и Вильмена,<sup>41</sup> в том же году курс вышел отдельным изданием.

вероятность отражения в пушкинской трагедии идей французской романтической историографии о «силе идей», «силе общественного разума». Так, например, Гизо в предисловии к «Истории английской революции» (1826) утверждал, что «правители не могут не подчиняться требованиям масс. Общеразпространенные идеи обладают притягательной силой. Так осуществляется господство коллективного разума даже над теми правительствами, которые пытаются сопротивляться общему движению мысли» (*Reizov B. G. Французская романтическая историография. С. 197*). Ср. проходящую рефреном через всю трагедию мысль о том, что правительства сильны «мнением народным». Например, в словах Пушкина:

Но знаешь ли чем мы сильны, Басманов?  
Не войском, нет, не польскою подмогой,  
А мнением, да! мнением народным.

(V, 93)

<sup>38</sup> В конце января—первой половине февраля 1825 г. Пушкин писал брату о записках Наполеона, что тот «судит о таком-то не как Наполеон, а как парижский памфлетер, какой-нибудь Прадт или Гизо» (XIII, 143).

<sup>39</sup> См.: ОА. Т. 3. С. 133.

<sup>40</sup> *Guizot F. Essais sur l'histoire de France. Paris, 1823. P. 61—62.*

<sup>41</sup> *Idem. Cours d'histoire moderne. Histoire générale de la civilization en Europe. Paris, 1828.* Известие о необыкновенном успехе лекций содержится в проспекте Сорбонны, вклеенном в экземпляр «Истории цивилизации в Европе», бывший в библиотеке Пушкина.

Гизо пишет о том, что войны Людовика XIV «носят на себе печать гораздо большей разумности, нежели предшествовавшие им войны. Они вызваны не прихотью, не жаждою приличий, а другими, важными побуждениями: одни из них имеют целью приобретение естественной границы, другие — присоединение племени, говорящего французским языком, третьи — завоевание оборонительного пункта, необходимого для защиты против соседнего государства. Без сомнения, к этим видам примешивается и личное честолюбие Людовика XIV; но пересмотрите одну за другою все его войны, особенно те, которые относятся к первой части его царствования, вы найдете в них побуждения истинно политические, вы увидите, что они были задуманы в пользу французских интересов, для безопасности и могущества государства. В подтверждение этого факта достаточно привести его последствия. Франция и теперь еще, во многих отношениях, сохраняет тот вид, который дали ей войны Людовика XIV-го».<sup>42</sup>

Необходимость, о которой здесь идет речь, — это не провиденциальная, а государственная необходимость. Приведенные мысли Гизо о необходимых войнах могли отозваться, скорее, не в строках о Петре, а в понимании значения Полтавской битвы, сформулированном самим Пушкиным в предисловии к первому изданию поэмы: «Полтавская битва есть одно из самых важных и самых счастливых происшествий царствования Петра Великого. Она избавила его от опаснейшего врага; утвердила русское владычество на юге; обеспечила новые заведения на севере и доказала государству успех и необходимость преобразования, совершаемого царем» (V, 335). Идея необходимости подобных войн не могла быть заимствована Пушкиным у Вольтера или других историков, идеи которых сопоставлялись с ним раньше.<sup>43</sup>

### 3. Нравственный релятивизм в «Полтаве»

Отражение в «Полтаве» идей новой французской школы в особенности бесспорно, поскольку в поэме отозвались не только ее достоинства, но и недостатки. Мы имеем в виду тот исторический фатализм и нравственный релятивизм, которые повлекли за собой некоторое злоупотребление идеей необходимости, свойственное многим французским романтическим историографам в 1820-е годы.

В самом деле, с точки зрения Гизо, «для народа, как и для отдельных лиц, надежда на самое разнообразное, самое полное развитие, на самый всесторонний, почти непрерывный прогресс — одна эта надежда вознаграждает собою за все то, чего может стоить право питать ее».<sup>44</sup> Надежда на прогресс иногда может стоить слишком больших жертв, однако в 1820-е годы противоречие между исторической необходимостью и нравственной ответственностью еще не слишком занимает историка. Так, в «Опытах по исто-

<sup>42</sup> Цит. по: Гизо Ф. История цивилизации в Европе. СПб., 1860. С. 361—362.

<sup>43</sup> Ср.: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. С. 24—25.

<sup>44</sup> Цит. по: Гизо Ф. История цивилизации в Европе. С. 58.



рии Франции» он относит Хлодвига к великим людям, которые вообще «несут в самих себе силу, которая приводит в движение все на свете и которая не способна остановиться перед преступлением, препятствием или опасностью». <sup>45</sup>

Аналогичным образом не занимает внимания Гизо и противоречие между прогрессом и его оплаченностью человеческими жертвами в «Истории цивилизации в Европе»: «Бывают люди, которых поражает и возмущает зрелище общественной анархии и неподвижности, которым оно кажется фактом незаконным; ими овладевает непреодолимая потребность изменить этот факт, установить какое-нибудь правило, какой-нибудь всеобщий, правильный, постоянный принцип в лежащем перед их взором мире. Это власть страшная, часто тираническая, совершающая множество беззаконий, впадающая во множество заблуждений, так как ей сопутствует человеческая слабость, и все же власть славная и спасительная, так как она рукою человека сообщает человечеству могучий толчок, великое движение». <sup>46</sup>

Как уже отмечалось выше, Гизо в этом смысле не составляет чего-либо исключительного. Так, например, В. Кузен уже в 1820-е годы решительно отрицал существование названного выше противоречия: «Обычно в успехе видят только торжество силы, и некоторая сентиментальная симпатия влечет нас к побежденному. Я доказал, что <...> обвинять победителя и выступать против победы значит выступать против человечества и оплакивать прогресс цивилизации. Нужно пойти дальше: нужно доказать, что побежденный должен быть побежден и заслуживает этого; нужно доказать, что победитель не только способствует цивилизации, но что он сам по себе лучше, нравственнее, и что потому он и оказался победителем. Иначе было бы противоречие между моралью и цивилизацией, а это невозможно, так как та и другая — две стороны, два различных, но гармонирующих элемента одной идеи». <sup>47</sup>

Именно это противоречие легло в основу «Медного всадника». Но именно это противоречие еще совершенно не ощущается в «Полтаве». Исследователи давно уже обратили внимание на то, что

<sup>45</sup> Guizot F. Essais sur l'histoire de France. P. 62.

<sup>46</sup> Цит. по: Реизов Б. Г. Французская романтическая историография. С. 200. Наиболее эвдемонический характер обнаруживает мораль историков так называемой «фатальной» школы (Ф.-О.-М. Минье, А. Тьер): согласно их воззрениям, хорошо то, что полезно для государства, и добродетельны те поступки, которые имеют целью государственный интерес. По весьма вероятному предположению Б. Г. Реизова, этот макиавелизм во французской историографии нашел отражение в пушкинских «Замечаниях на „Анналы“ Тацита»: «Если в самодержавном правлении убийство может быть извинено государственной необходимостью, то Тиберий прав» (XII, 192). Однако нельзя согласиться с исследователем, когда он пишет, что убийство царевича Димитрия в «Борисе Годунове» не получает пушкинского оправдания, так как это бессмысленное злодеяние, никак не нужное для спокойствия страны (см.: Реизов Б. Г. Пушкин, Тацит и «Борис Годунов». С. 72—73). Убийство Димитрия в той же мере государственная необходимость, что и умерщвление Агриппы Постума, но в «Замечаниях» Пушкин лишь указывает на проблему противоречия между моралью и государственной необходимостью, а в «Борисе Годунове» подчеркивает это противоречие художественному исследованию. Ср.: Эйдельман Н. Пушкин. История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 56—64.

<sup>47</sup> «Введение в историю философии» (1828) Кузена цитируется по: Реизов Б. Г. Французская романтическая историография. С. 319.

возможность развития коллизии «Медного всадника» была заложена уже в «Полтаве». Так, именно в этом смысле, по-видимому, С. А. Фомичев писал о том, что «в сумасшедшей Марии уже предвосхищен герой поэмы „Медный всадник“». Однако его утверждение о том, что «апофеоз Петра в его (Пушкина. — С. К.) поэме не просто обрамлен трагической темой Марии, он до некоторой степени проверен судьбой частного человека, роковым образом вовлеченного в исторические события»,<sup>48</sup> представляет собой явное преувеличение. Ведь если бы это в самом деле было так, апофеоз Петра неминуемо был бы омрачен: в трагедии Марии отчасти виноват и русский царь, не поверивший письму Кочубея. Пушкинское специальное примечание (№ 19), призванное переложить вину царя на его приближенных, «друзей и покровителей Мазепы» (V, 66), может лишь смягчить ее, но не снять полностью.

В том-то и дело, что ни смерть Кочубея, ни безумие Марии не бросают ни малейшей тени на торжество Петра. В «Полтаве» Пушкин исходит из «примата исторической неизбежности над правами человеческой личности, требования по отношению к этой личности отказаться от всех интересов, кроме осознанного интереса исторической необходимости. Любая попытка человека действовать, не соизмеряя себя с историей, третируется как эгоизм».<sup>49</sup>

#### 4. «Медный всадник» и «мораль успеха» у французских романтических историографов

Однако не только перед Пушкиным, но и перед французской романтической историографией также вставал вопрос о том, как сочетать историческую необходимость или христианское предопределение со свободой воли и нравственностью. Отчасти он вызревал в процессе их собственного органического развития, отчасти был следствием той критики, тех постоянных упреков в фатализме, которые вызывали публикации представителей новой школы. Так, например, Барант еще в предисловии к «Истории герцогов бургундских» (1826) писал: «Изучаемые изолированно, примеры истории могут учить порочности и равнодушию. Здесь можно видеть насилие, коварство, развращенность, оправданные успехом; рассмотренная с более высшей точки зрения и в единстве, история человеческой расы всегда имеет моральный аспект; она беспрерывно показывает это Провидение, которое, внося в сердце человека потребность и способность к самоусовершенствованию, отнюдь не допустило, чтобы последовательность событий могла заставить хоть на миг усомниться в дарах, которые оно послало».<sup>50</sup> В 1828 году он дважды

<sup>48</sup> Фомичев С. А. Поэзия А. С. Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986. С. 115, 114—115.

<sup>49</sup> Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 155.

<sup>50</sup> Barante P. Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois. 1364—1477. Quatrième édition. Paris, 1826. Т. 1. Р. 93—94. Это издание было в библиотеке Пушкина (разрезано почти целиком, предисловие — полностью).

выступил против «фатальной школы», имея в виду главным образом Тьера, Минье и Мишле.

Некоторые лица, писал Барант, утверждают, что ни народы, ни даже люди не обладают свободой воли, «что они — только символы и орудия необходимых идей, что все бывшее должно было быть, что добро и зло — лишь шаги, пройденные по пути судьбы».<sup>51</sup> Но тот, кто близко наблюдал революцию, не может усвоить столь бесстрастные взгляды. Человек обладает свободой, и каковы бы ни были пути Провидения, он действует не по внешнему принуждению, а по собственному свободному выбору. Прежде всего, только конечная цель и только главнейшие вехи большого исторического пути указаны Провидением. Остальное определяет сам человек. Он может прийти к цели безболезненно, с меньшими потерями, или, наоборот, нагромоздив на своем пути бесчисленные жертвы. Свобода человека также входит в замыслы Провидения. В противном случае Провидение превратилось бы в рок (*loi fatale*), и история потеряла бы всю свою поучительность и нравственный смысл.<sup>52</sup> Если Провидение избирает свои орудия, оно избирает орудия слепые, оно не открывает им своих намерений и предоставляет им поступать по собственной их воле. Они часто совершают то, чего не собирались делать, но они несут ответственность за те цели, которые они себе ставили. Напрасно их изображают как представителей некоей идеи, исполнителей миссии, которой они сами не сознают: их нравственная сущность заключается в их личности, в их сознательных поступках.<sup>53</sup>

Сходная тенденция обнаруживается и у Гизо, и отчасти у Кузена. Так, например, в курсе 1829—1830 годов «История цивилизации во Франции», говоря о Карле Великом, Гизо уже сомневается в благодности для человечества всего, что совершается великими людьми, и в оправданности прогресса его жертвами: «Неужели судьба великих людей только в том, чтобы тяготить человеческий род и изумлять его? Неужели проходит бесследно их энергичная и блестящая деятельность? Следует ли рассматривать этих могучих и славных вождей веков и народов как бесплодный бич или как обременительную роскошь?»<sup>54</sup> У Баранта и отчасти у Кузена такое сомнение разрешалось за счет того, что критерием нравственности считались не результаты поступка, а намерение.<sup>55</sup> К этому близко и пушкинское решение темы: ведь намерения Петра, сформулированные во вступлении к «Медному всаднику», имеют характер необходимости для России, отмечены величием и грандиозностью. Правда, воплощение их в жизнь, символом которого представлено в поэме наводнение, оказывается неизбежно связано с огромными человеческими жертвами, однако жертвы эти,

<sup>51</sup> *Barante P. Sur les tableaux de genre et d'histoire... et sur l'histoire de France du XVIII<sup>e</sup> siècle (1828) // Barante P. Mélanges historiques et littéraires. Paris, 1835. P. 272.*

<sup>52</sup> *Ibid. P. 272—274.*

<sup>53</sup> Изложение статьи Баранта приведено по: *Реузов Б. Г. Французская романтическая историография. С. 137—138.*

<sup>54</sup> *Гизо Ф. История цивилизации Франции. Т. II. С. 264—265.*

<sup>55</sup> *Реузов Б. Г. Французская романтическая историография. С. 138.*

согласно ее художественной философии, отнюдь не входили в замыслы «великого преобразователя».

У Кузена следствием такого подхода была так называемая «мораль успеха», оправдывавшая всякую силу — независимо от цели, к которой она направлена, — на том основании, что «Провидение» не может ошибаться. «Бедствия человечества, перед которыми в недоумении останавливались просветители и филантропы, а реакционеры понимали как возмездие разгневанного божества, Кузен объясняет как неизбежные этапы на пути человечества к благу и совершенству, — отмечает Б. Г. Реизов. — Он <...> оправдывает революции и войны, если они утверждают новый демократический порядок и распространяют прогрессивные идеи: эти войны кажутся ему справедливыми».<sup>56</sup>

Позиция Пушкина в «Медном всаднике» отличается от такого чреватого конформизмом взгляда. Она немного сложнее по сравнению с тем, как ее изображал Белинский: «И смиренным сердцем признаем мы торжество общего над частным, не отказываясь от нашего сочувствия к страданиям этого частного... При взгляде на великана, гордо и непоколебимо возносящегося среди всеобщей гибели и разрушения и как бы символически осуществляющего собою несокрушимость его творения, мы хотя и не без содрогания сердца, но сознаем, что этот бронзовый гигант не мог уберечь участи индивидуальностей, обеспечивая участь народа и государства, что за него историческая необходимость и что его взгляд на нас есть уже его оправдание».<sup>57</sup>

Историческая правота Петра в поэме действительно не поколеблена. Она символизирована «гневом грозного царя», представившимся болезненному воображению Евгения, и тем, что его протест уступает затем у него место «смятенью»:

И с той поры, когда случалось  
Идти той площадью ему,  
В его лице изображалось  
Смятенье. К сердцу своему  
Он прижимал поспешно руку,  
Как бы его смиряя муку,  
Картуз изношенный сымал,  
Смущенных глаз не подымал  
И шел сторонкой.

(V, 148—149)

Однако этого отнюдь нельзя сказать об этической правоте Петра.

«Это не победа Петра, — тонко замечал Андрей Платонов о финале поэмы, — но это — действительно трагедия. В преодолении низшего высшим никакой трагедии нет. Трагедия налицо лишь между равновеликими силами, причем гибель одной не увеличивает этического достоинства другой». Согласно истолкованию писателя, которое в последнее время начинает находить все новых и новых сторонников и с которым трудно не согласиться, «в „Медном всаднике“ действует одно пушкинское начало, лишь развет-

<sup>56</sup> Реизов Б. Г. Французская романтическая историография. С. 320—321.

<sup>57</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 547.

вленное на два основных образа <...> Вся же поэма трактована Пушкиным в духе равноценного, хотя и разного по внешним признакам отношения к Медному Всаднику и Евгению». <sup>58</sup> Подобное одновременное сознание исторической необходимости значительных преобразований на пути человечества к цивилизации и прогрессу и в то же время ощущение недопустимости человеческих жертв на этом пути более всего отличало во французской романтической историографии О. Тьерри.

Тьерри нередко упрекали — в том числе и представители новой исторической школы — за то, что его якобы сентиментальное отношение к ней мешает ему увидеть за человеческими катастрофами неуклонный прогресс цивилизации. Между тем, создавая свою «Историю завоевания Англии» (1825) и касаясь судьбы многих исчезнувших народов, он «отлично понимал, что гибель этих народов была неизбежна и что результатом этих катастроф явилась европейская цивилизация. Но погибшие цивилизации тоже имели свою ценность и могли бы внести свой вклад в общую сумму человеческой культуры. Истребление мелких народностей является злом и наносит ущерб духовной целостности человечества. <...> Человечество навсегда утрачивает духовные и нравственные ценности, которые восстановить оно не в состоянии». <sup>59</sup>

Противоречие, развитое Тьерри на примере гибнущих народов, развито у Пушкина в отношении единичной человеческой личности. Если Тьерри обосновывает недопустимость таких жертв тем, что они в конечном счете представляют собой и потери на пути человечества к прогрессу, то Пушкин утверждает их недопустимость безотносительно к чему бы то ни было.

Приведенные выше сопоставления имеют, разумеется, не конкретно текстуральный характер. Они призваны выделить некоторые идеи французской романтической историографии, оказавшие влияние на собственное историческое мышление Пушкина, а также на художественную философию «Полтавы» и «Медного всадника». Как отмечалось выше по ходу изложения, поэт далеко не автоматически переносил эти идеи в свои произведения и далеко не целиком и полностью следовал им. Тем не менее очевидно, что они отчасти воспроизводят ту идеологическую атмосферу, в которой находился Пушкин и которая могла определять его художественное мышление.

Говоря об этой атмосфере, нельзя также обойти вопрос о возможных посредствующих звеньях в усвоении поэтом идей новой исторической школы во Франции. Очевидно, это усвоение имело достаточно самостоятельный характер и, по-видимому, началось еще в михайловский период. Однако позднее его, вероятно, стимулировало и общение с М. П. Погодиным. С полным основанием именно в этом общении И. М. Тойбин усматривает благоприятную атмосферу для обсуждения философско-исторической пробле-

<sup>58</sup> Платонов Андрей. Пушкин — наш товарищ // Платонов Андрей. Собр. соч.: В 3-х т. М., 1984. Т. 1. С. 226.

<sup>59</sup> Рейзов Б. Г. Французская романтическая историография. С. 98.

матики. Показательно решение историком вопроса о роли исторической личности.<sup>60</sup>

В «Исторических афоризмах» Погодина (некоторые из них он читал Пушкину еще в конце декабря 1826 года), в частности, находим: «Наполеон, если верить ему, хотел передвинуть людей на несколько столетий вперед, хотел заменить собою, переселить человечество в продолжение нескольких столетий, но судьба, необходимость, или этот *X* хотел, чтобы сии столетия разрывывались не в сокращении, а сполна, и он упал, упал от безделья, получивших свою значительность, магическим прикосновением судьбы, от задержки Груши, от ошибки Вандама, и тому под. Что же значит личность?»<sup>61</sup>

Культ исторической необходимости, отразившийся в «Полтаве», вообще был характерен для Погодина и для направления «Московского вестника», в котором Пушкин, как известно, одно время принимал живейшее участие. Нелишне будет в свете этого привести здесь некоторые положения анонимной статьи «Свобода и необходимость». Статья эта, правда, появилась уже в 1830 году, но она, без сомнения, отражает исторические воззрения самого Погодина, которые стали хорошо известны Пушкину гораздо раньше. «Свобода,— говорится в этой статье,— есть *точно* не что иное, как согласие воли с разумом и разума с волею: совершенное согласие, соединение, *единство* действия с законом порядка; в сем слиянии свобода исчезает в правиле, правило исчезает в свободе. Сия свобода и для самого человека есть одна совершенная свобода: если правило по мне, то мне не нужна и *свобода не покоряться* ему; если я исполняю правило свободно, то что за нужда, что я действую, следуя правилу!»<sup>62</sup> Нетрудно в этой философии уловить непосредственные отзвуки идеи новой исторической школы: великость исторического лица заключается в его способности действовать в соответствии с необходимостью или провиденциальной волей.

Наиболее явным образом идеи французской романтической историографии проявились в пушкинской рецензии на второй том «Истории русского народа». При этом, по мнению И. М. Тойбины, в рецензии этой одновременно ощущается внутренняя полемика Пушкина с Погодиным. Исследователь усматривает ее проявление в пушкинской реплике: «Провидение не алгебра» (XI, 127) — и приводит в доказательство слова Погодина о том, что история «имеет свои логарифмы, дифференциалы и таинства, доступные только для посвященных <...> В истории идет геометрическая прогрессия».<sup>63</sup> Однако это высказывание имеет скорее метафорический характер, между тем как в тех же «Исторических афоризмах» Погодин замечает также: «Исторических происшествий нельзя подводить под строгие алгебраические формулы или логические катего-

<sup>60</sup> На других примерах оно сходным образом представлено в книге И. М. Тойбины (см.: Тойбин И. М. Пушкин и философско-историческая мысль в России на рубеже 1820 и 1830 годов. Воронеж, 1980. С. 15—28).

<sup>61</sup> Погодин М. Исторические афоризмы. М., 1836. С. 72.

<sup>62</sup> Московский вестник. 1830. Ч. 3. С. 216.

<sup>63</sup> См.: Тойбин И. М. Пушкин и философско-историческая мысль в России... С. 27—28.

рии» и добавляет в скобках: «Об этом замечании прошу читателей припомнить и при других моих положениях».<sup>64</sup>

Пушкин полагал, что «ум ч<еловеческий>, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* — мощного, мгновенного орудия Провидения» (XI, 127). Также скептически отзывается Погодин о возможности пророчить будущее в истории: «Политики впадают в большое заблуждение, опираясь в своих положениях на историю: так было, следственно, так и должно быть. Нет. Потому-то именно и не будет, что было. Обстоятельства и отношения, развивая особые начала, беспрестанно изменяются, и ни одна минута не бывает похожа на другую!»<sup>65</sup>

Напрасно И. М. Тойбин отрицает возможность влияния Погодина на Пушкина и в вопросе о своеобразии исторической судьбы России. Когда Пушкин писал, как бы обращаясь к Н. А. Полевому: «Гизо объяснил одно из событий христианской истории: *европейское просвещение*. Он обретает его зародыш, описывает постепенное развитие и, отклоняя все отдаленное, все постороннее, *случайное*, доводит его до нас сквозь темные, кровавые, мятежные и, наконец <?>, рассветающие века. Вы поняли великое достоинство фр<анцузского> историка. Поймите же и то, что Россия никогда ничего не имела общего с остальною Европою; что история требует другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенных Гизо-том из истории христианского Запада» (XI, 127). Нельзя не увидеть в этих пушкинских словах отзвука бесед с Погодиным.

Не стремясь представить этот взгляд Пушкина заемным, обратим все же внимание на то, что уже во второй половине 1820-х годов в ходе изучения трудов французских историографов, в том числе и Гизо, Погодин укрепился в сходном с высказыванным Пушкиным убеждением: «Вся история наша до малейших общих подробностей представляет совершенно иное зрелище: у нас не было укрепленных замков, наши города основаны другим образом, наши сословия произошли не так, как прочие европейские <...> С первого взгляда мы примечаем, что у нас, в начале ее, нет решительно ни одного по крайней мере города, ни среднего сословия, ни рабов, ни ненависти, ни гордости, ни борьбы».<sup>66</sup>

Противопоставляя пушкинский взгляд позиции Погодина, И. М. Тойбин подчеркивает: именно в этом пункте пушкинское понимание проблемы соотношения России и Запада, при некотором сходстве с погодинско-шевыревским, в основе своей было принципиально иным: для Пушкина Россия, при всем ее своеобразии, по своей сущности страна европейская. «Россия никогда ничего не имела общего с остальною Европою...» — скажет Пушкин. «С остальною» — это важно, ибо то, что она оказалась исторически отделена

<sup>64</sup> Погодин М. Исторические афоризмы. С. 18.

<sup>65</sup> Там же. С. 79.

<sup>66</sup> Погодин М. Историко-критические отрывки. М., 1846. Т. 1. С. 8, 61. Цитируются статьи 1832 и 1845 гг. Эти мысли Погодина, несомненно, могли быть известны Пушкину гораздо раньше.

от этой «остальной» Европы, не противоречит ее собственно европейской природе.<sup>67</sup> Не ставя под сомнение основательность общего суждения исследователя, заметим, что совершенно точно так же, как Пушкин, Погодин писал: «Русская история шла иначе, нежели история *прочих* (курсив мой. — С. К.) европейских государств».<sup>68</sup> Все эти параллели удостоверяют с непреложностью, что непосредственное знакомство Пушкина с новой исторической школой дополнялось общением с Погодиным, также самостоятельно усвоившим и соотнесшим с русской историей основные идеи «доктрины».

Во многом именно творческое претворение этих новых идей в «Медном всаднике» обусловило значительный художественный успех поэмы. По сравнению с «Полтавой» это претворение было гораздо значительнее и самобытнее. В свою очередь, это позволило Пушкину преодолеть зависимость этой новой поэмы от художественной философии классицизма, хотя жанрово-стилевая зависимость от нее осталась значительной. Впрочем, как верно заметил Л. В. Пумпянский: «Возвращение Пушкина к XVIII в. — явление совсем иного качества, нежели архаизм — и старший, и младший. Это архаизм, если угодно, двусмысленный...» В основе его «переосмысление литературных образов». Переосмысление жанрово-стилевой традиции и художественной философии классицизма оказалось возможно также и благодаря трансформации исторической темы: «...Полемика становится основой самого сюжета, благодаря чему сюжет превращается в драму: монархии противостоит Евгений, а Державину противостоит городская беллетристика. Тем самым Петр окончательно отодвинут в прошлое: его подвиг остается за ним, но превращается в великое событие прошлого, в современность же, в 30-е годы, он может действовать лишь как страшный гигантский призрак».<sup>69</sup>

Подлинные творческие открытия Пушкина стали возможны лишь тогда, когда историческая тема у него перестала выявляться в рамках чисто исторического сюжета. В «Медном всаднике» это произошло за счет символизации, в «Графе Нулине» и «Египетских ночах» — за счет философско-исторического подтекста и сюжетной соотнесенности с античным анекдотом. Очевидно, эти изменения соответствовали серьезным изменениям в историческом и эстетическом сознании Пушкина. Если идея закономерности смены исторических эпох приводила у Пушкина к тому, что главным жанром делается исторический обзор,<sup>70</sup> то это ведь был тоже один из способов синтеза истории с современностью. В поисках решения универсальных вопросов бытия Пушкин периода развитого исторического сознания и творческой зрелости использует исторический материал таким образом, что он перестает быть собственно историческим.

<sup>67</sup> Тойбин И. М. Пушкин и философско-историческая мысль. С. 83.

<sup>68</sup> Цит. по кн.: Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1889. Кн. 4.

С. 62.

<sup>69</sup> Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1939. Т. 4—5. С. 118, 123.

<sup>70</sup> См.: Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин». С. 170.



Приведенный в главе материал упирается в общий вопрос о соотношении художественного и публицистического мышления. Рассматривая его под этим углом зрения, можно сделать следующие заключения. Художественную философию «Полтавы» отличает чрезмерная близость к недостаточно критически воспринятой поэтом идее исторической необходимости, усвоенной главным образом из французской романтической историографии. Поэма откровенно тенденциозна и не столько подвергает творческой проверке, сколько иллюстрирует разделяемые Пушкиным господствующие философско-исторические представления эпохи.

Идеи, на которые ориентируется Пушкин в «Медном всаднике», уже лишены догматизма и крайности, отличавших прежде направление «доктрины», но дело не только в этом. Как мы видели, пушкинское решение темы теперь уже не обнаруживает полного совпадения с освещением ее во французской романтической историографии. Творческое претворение этих представлений в «Медном всаднике» гораздо значительнее. Более того, Пушкин и сосредоточивает свое внимание как раз на весьма дискуссионной у «доктринеров» проблеме оплаченности прогресса человеческими жертвами. Он подвергает ее художественному исследованию, открывая сложное, неоднозначное решение темы, которое, разумеется, и не было возможно в рамках французской романтической историографии в силу самой специфики публицистической мысли.

## Глава VI

### ТЕМА СМЕРТИ. ПРОБЛЕМА РЕЛИГИОЗНОСТИ ТВОРЧЕСТВА ПУШКИНА

Тема смерти — если она присутствует у настоящего писателя как особая тема — всегда определяет очень многое в его художественной философии. В этом плане Пушкин не исключение. Трактовка названной темы входит у него в философию причастности человека к общему движению человечества, в диалектику смены возрастов в человеческой жизни. Характер воплощения Пушкиным темы смерти, безусловно, весьма показателен в смысле разрешения проблемы религиозности его творчества. Последнее, впрочем, хорошо сознавали и непосредственные предшественники Пушкина, его авторитеты в эстетике. «Отношение человека к смерти,— замечала, например, Ж. де Сталь,— зависит в большой мере от его религиозных убеждений».<sup>1</sup>

Пушкинское отношение к смерти, разумеется, претерпевало изменения с течением времени. Однако в какой-то степени оно оставалось прежним — по крайней мере, в основе. Остановимся пока на изменениях, которые видны не только при переходе от одного периода к другому (например, главным образом уныло-элегическая интерпретация темы смерти в лицейский период и эпикурейская в петербургской), но и в рамках одного периода. Подобные существенные изменения, в частности, наблюдаются при переходе от неоконченного большого замысла «Таврида» (1822) к одесским стихотворениям 1823 года.

#### 1. «Таврида» и стихотворный триптих 1822—1824 годов

Где-то между 22 октября и 3 ноября 1823 года, согласно «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина», в Одессе были написаны два стихотворения, представляющие собой самостоятельное развитие фрагментов «Тавриды». Это одно из самых замечатель-

<sup>1</sup> Сталь Ж., де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989. С. 190.

ных лирических творений Пушкина вообще — «Надеждой сладостной младенчески дыша» и неоконченный набросок «Придет ужасный час, — твои небесны очи». Вместе с написанным еще в 1822 году в Кишиневе стихотворением «Люблю ваш сумрак неизвестный», окончательная редакция которого относится к михайловскому периоду, они составляют своеобразный триптих, в котором отражаются тогдашние размышления Пушкина о смерти и который вследствие этого заслуживает специального рассмотрения.

Поэтическая мысль во всех трех стихотворениях, как и в неоконченной «Тавриде», вращается вокруг темы бессмертия человеческой души. В «Тавриде» ход ее, по характеристике Б. В. Томашевского, был таков:

«Пушкин начинает с темы посмертного бытия, или точнее с темы небытия: „Ты сердцу непонятный мрак, // Приют отчаянья слепого, // Ничтожество! пустой призрак, // Не жажду твоего покрова“. Эта тема небытия („ничтожества“) получает свое развитие в дальнейших стихах и вызывает противоположную тему Элизия, которую Пушкин рассматривает, естественно, не с конфессиональной точки зрения, а как создание поэтической фантазии: „Зачем не верить вам, поэты? // Да, тени тайною толпой // От берегов печальной Леты // Слетаются на брег земной“.

Рисуя эту поэтическую картину, Пушкин ставит вопрос, какое же место привлечет его собственную тень, какая земная привязанность победит грядущую смерть: „Так, если удалиться можно // Оттоль, где вечный свет горит, // Где счастье вечно, непреложно, // Мой дух к Юрзуфу прилетит“. Далее должны следовать картины Крыма».<sup>2</sup>

Пушкин, следовательно, развивал в «Тавриде» романтическое представление о победе любви над смертью, о том, что бессмертная душа и за гробом сохранит «память милой». Можно предположить, что этот неглубокий оптимизм текста и был одним из факторов, предпрешивших его судьбу. Оставив крупный замысел, Пушкин попытался развить его фрагменты в миниатюрах, в которых он стремился найти не столь стандартные варианты решения темы.

В стихотворении «Люблю ваш сумрак неизвестный» был опробован вариант смерти не возлюбленной, а смерти лирического героя — т. е. первоначальный вариант «Тавриды». В окончательной редакции стихотворение даже и состояло почти исключительно из стихов «Тавриды», но изменение их последовательности привело к изменению смысла на противоположный. Если в соответствующем отрывке «Тавриды» поэтическое представление о посещении «земного берега» тенью умерших высказывается с доверием: «Зачем не верить вам, поэты?..», то в «Люблю ваш сумрак неизвестный» оно, напротив, подвергается сомнению: «Но, может быть, мечты пустые — // Быть может, с ризой гробовой // Все чувства брошу я земные, // И чужд мне будет мир земной; // Быть может, там, где все блистает // Нетленной славой и красой, // Где чистый пламень пожирает // Несовершенство бытия, // Минутных жизни впечатлений //

<sup>2</sup> Томашевский Б. В. «Таврида» Пушкина // Ученые зап. ЛГУ. 1949. № 122. Сер. филолог. наук. Вып. 16. С. 123—124.

Не сохранит душа моя, // Не буду ведать сожалений, // Тоску любви забуду я?..» (II, 255).

Сомнение это со временем сменилось у Пушкина откровенной иронией. Так, в черновой редакции седьмой главы «Онегина» поэтическое представление об Элизии подвергнуто пародированию: «Мой бедный Ленской! — за могилой // В пределах вечности глухой // Услышал ли твой дух унылый // Обет изменницы земной // Или за Летой усыпленный // Поэт забвением блаженный, // Уж не смущается ничем // И мир ему закрыт и нем. // По крайней мере, из могилы // Не вышла в сей печальный день // Его ревнующая Тень, // И в поздний час, Гимену милый, // Не испугали молодых // Следы явлений гробовых» (VI, 422).

Наиболее пессимистический вариант решения темы получил развитие в стихотворении «Надеждой сладостной младенчески дыша». Иное бытие рисуется в романтическом плане, как идеальный мир «свободы, наслаждений», но разум лирического героя подсказывает, что за гробом его ожидает «ничтожество»; это рождает в герою желание жить, чтобы хранить в душе образ любимой (II, 295). Вспомним, что в соответствующих отрывках «Тавриды» на вопрос: «Но улетев в миры иные, // Ужели с ризой гробовой // Все чувства брошу я земные // И чужд мне будет мир земной» — следовал отрицательный ответ и утверждение бессмертия любви.

На первый взгляд, сходная мысль звучит в наброске «Придет ужасный час,— твои небесны очи». Например, Б. П. Городецкий полагал, что в этом стихотворении «намечается возможность победы любви над смертью».<sup>3</sup> В тексте действительно заложены некоторые ассоциации в духе мифа об Орфее и Эвридике. Однако последние строки предполагают скорее скептическое развитие романтического мотива преодоления смерти «силою мечтанья» героя: «И сяду близ тебя, печальный и немой, // У милых <?> ног твоих — себе их на колена // Сложу — и буду ждать [печаль<но>] <...> [но чего?] // Чтоб силою мечтанья моего» (II, 296). Скепсис этот, по-видимому, связан с возможностью сохранить в загробной жизни земные чувства и, соответственно, с убеждением в бессмысленности возвращения в мир действительный.

Коллизия наброска, следовательно, близка к коллизии элегии «Надеждой сладостной младенчески дыша». Не случайно, оставив набросок «Придет ужасный час...», Пушкин на другой стороне листа создал ее черновой текст. Своего рода «эхом» наброска «Придет ужасный час,— твои небесны очи» можно считать песню Мери в «Пире во время чумы», воплощающую ту же романтическую идею победы любви над смертью, которая, очевидно, вызывает в авторе сочувствие, но не веру.

Итак, за полтора года, разделяющие «Тавриду» и вариации на ее темы, Пушкин решительно меняет свое отношение к вопросу о бессмертии души. Лирический герой этих вариаций отказывается верить, что его душа, «от тленья убежав» (образ, впоследствии использованный в «Памятнике» (1836)), унесет «мысли вечны, // И память, и любовь в пучины бесконечны». Этот поворот темы не име-

<sup>3</sup> Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. М.; Л., 1962. С. 272.

ет, как кажется, никаких существенных параллелей у самого Пушкина. Мы можем только вспомнить сочувственное цитирование поэтом в 1821 году слов П. И. Пестеля: «Mon coeur est matérialiste <...> mais ma raison s'y refuse» (XII, 303). Между прочим, это пестелевское сопротивление разума материализму, возможно, отмечено печатью «естественной религии» Ж.-Ж. Руссо, а активное изучение Пушкиным последнего в 1822 году могло утвердить в ней поэта. Но к концу 1823 году это влияние, по-видимому, столкнулось с каким-то противоположным.

Одним из таких противоположных влияний были, конечно же, «уроки чистого афеизма», о которых поэт в письме к П. А. Вяземскому от апреля — первой половины мая (?) 1824 года писал: «Здесь англичанин, глухой философ, единственный умный афей, которого я еще встретил. Он исписал листов 1000, чтобы доказать, qu'il ne peut exister d'être intelligent Créateur et régulateur, мимоходом уничтожая слабые доказательства бессмертия души. Система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но, к несчастью, более всего правдоподобная» (XIII, 92). Итак, теперь уже рациональное обоснование невозможности бессмертия души вызывает вполне сочувственный пушкинский отзыв. Особенно показательна последняя фраза: из нее ясно, что уроки «англичанина, глухого философа» прились уже на подготовленную почву. И это вполне понятно, если иметь в виду, что она была написана где-то через шесть месяцев после создания двух одесских стихотворных размышлений Пушкина о смерти.

Итак, в стихотворении «Надеждой сладостной младенчески дыша» поэт отказывается верить в бессмертие души: «мой ум упорствует, надежду презирает». Причем это даже не само бессмертие, а сохранение душой ее прежних земных ощущений, без которых бессмертие не имеет смысла. И такой поворот темы заставляет поставить вопрос о ее философских и литературных основах, до сих пор не поднимавшийся.

Дело в том, что пушкинской «Тавриде» самим поэтом был предпослан эпиграф из «Театрального вступления» к гетевскому «Фаусту». Вдобавок чрезвычайно близкие параллели к стихотворению «Надеждой сладостной младенчески дыша» обнаруживают речи Фауста к Вагнеру и Мефистофелю в первой части трагедии. Как и лирический герой Пушкина, Фауст тоже полон устремления в «мир новой жизни неизвестной»: «Но две души живут во мне, // И обе не в ладах друг с другом // Одна, как страсть любви, пылка // И жадно льнет к земле всецело, // Другая вся за облака // Так и рванулась бы из тела. // О, если бы не в царстве грез, // А в самом деле вихрь небесный // Меня куда-нибудь унес // В мир новой жизни неизвестной!»

В то же время Фауст сознает свою связанность только с земным миром: лишь в нем он способен испытывать какие-либо чувства: «Но я к загробной жизни равнодушен. // В тот час, как будет этот свет разрушен, // С тем светом я не заведу родства. // Я сын земли. Отрады и кручины // Испытываю я на ней единой. // В тот горький час, как я ее покину, // Мне все равно, хоть не расти трава, // И до иного света мне нет дела, // Как тамошние б чувства не звались, //

Не любопытно, где его пределы // И есть ли там, в том царстве, верх и низ».<sup>4</sup>

В пушкинском стихотворении звучит та же мысль, что и в декларациях Фауста: мысль о прочной связи поэта с земным миром, в котором только и существуют как гетевские «отрады и кручины», так и пушкинские «мысли вечны, // И память, и любовь» (II, 295). Пушкинское развитие этого фаустовского мотива вполне оригинально, так как выдержано в любовно-элегическом ключе, чего совсем нет у Гете. Тем не менее тождество основной идеи в сочетании с многочисленными свидетельствами о знакомстве Пушкина в эти годы с «Фаустом» делает наше предположение о связи двух произведений вполне вероятным.

Разумеется, названный мотив весьма распространен в европейской литературе. Например, близкий к пушкинскому ход мыслей представлен в знаменитом монологе Гамлета, начинающемся словами «Быть или не быть?..»: «Какие сны в том смертном сне приснятся, // Когда покров земного чувства снят? <...> Кто бы согласился // Кряхтя под ношей жизненной плестись, // Когда бы неизвестность после смерти, // Боязнь страны, откуда ни один // Не возвращался, не склоняла воли // Мириться лучше со знакомым злом, // Чем бегством к незнакомому стремиться».<sup>5</sup>

Однако близость эта носит гораздо более общий характер. У Гете декларирована та же, что и у Пушкина, приверженность к земле, на которой только и существуют человеческие привязанности. У Шекспира вначале речь также идет о снятии «покрова земного чувства в смертном сне», но далее следует мысль о том, что только страх перед этой неизвестностью заставляет многих «мириться» со своей земной долей. В шекспировской модификации мотив этот стал в европейской литературе довольно расхожим. В фаустовском, крамольном — с точки зрения религиозных представлений — виде, он редок. Например, Байрону, несмотря на его богоборчество, он чужд именно своей «дольностью».

Но дело даже не в том, чтобы определить конкретный источник, которым пользуется в данном случае Пушкин, а чтобы правильно квалифицировать, верно оценить его трактовку темы смерти. С этой точки зрения любопытно, что как у Гете, так и у Шекспира, в данном случае имеется, по-видимому, один общий источник, бывший вообще одним из основных поставщиков философских представлений, подвергаемых ими художественному исследованию, — это Монтень.<sup>6</sup> Во всяком случае столь пленивший Пушкина аргумент против бессмертия души был наиболее известен именно в блестящем изложении Монтеня: «Ведь впадают же некоторые наши единоверцы в подобное заблуждение и надеются после воскресения вернуться к земной и телесной жизни со всеми мирскими благами и удовольствиями. <...> Все радости смертных тоже смертны. <...>

<sup>4</sup> Гете И.-В. Фауст. Трагедия / Пер. Б. Пастернака. М., 1982. С. 57—58, 74.

<sup>5</sup> Цит. по: Вильям Шекспир в переводе Б. Пастернака. М.; Л., 1962. С. 272.

<sup>6</sup> См.: Артамонов С. Д. Монтень, Шекспир, Пушкин. Филиация идей // Писатель и жизнь. М., 1968. Вып. 5. С. 142—156; Комарова В. П. Шекспир и Монтень. Л., 1983. Существует также обширная западная литература на эту тему (см., напр.: Barnes B. Goethe's knowledge of French literature. Oxford, 1907).

изменение должно быть таким коренным и всесторонним, что мы перестанем быть в физическом смысле тем, чем были. <...> тот, кто будет испытывать это наслаждение, не будет больше человеком, а следовательно, это будем не мы; ведь мы состоим из двух основных частей, разделение которых и есть смерть и разрушение нашего существа».<sup>7</sup>

Аргумент этот взят Монтенем из арсенала эпикурейской философии, и сам писатель приводит здесь же соответствующие высказывания Лукреция, например: «Да и если бы после смерти вещество нашего тела было вновь собрано временем и приведено в нынешний вид и если бы нам дано было вторично явиться на свет, то это все-таки не имело бы для нас никакого значения, так как память о прошлом была бы у нас уже прервана».<sup>8</sup> Таким образом, то любовно-элегическое развитие темы, которое мы находим в двух одесских стихотворениях Пушкина, имеет в своей основе ренессансную идею, вполне естественную в устах гетевского Фауста.

Говоря об элегическом начале в стихотворении «Надеждой сладостной младенчески дыша», следует отметить ориентацию на батюшковскую традицию. Отчетливо ощущалась она еще в «Гавриде», не случайно воспроизводящей заглавие известной элегии Батюшкова. Здесь и использование чисто батюшковской фразеологии. Ср.: «Ужели с ризой гробовой // Все чувства брошу я земные» Пушкина и «Земную ризу брошу в прах» («Надежда»), а также «И, с ризы странника срывая прах и тлен, // В мир лучший духом возлетаю» («К другу») Батюшкова. Начало стихотворения «Надеждой сладостной младенчески дыша» в самом общем плане близко к финалу батюшковской «Тибулловой элегии III» (из III книги), также выполненный александринами: «Когда же парк сужденье, // Когда суровых сестр противно вретено // И Делией владеть Тибуллу не дано — // Пускай теперь сойду во области Плутона, // Где блата топкие и воды Ахерона // Широкой цепию вокруг ада облежат, // Где беспробудным сном печальны тени спят».<sup>9</sup>

По смыслу, однако, пушкинские стихи скорее противоположны батюшковским. Тибулл в переводе Батюшкова готов умереть, если ему не дано владеть Делией, лирический герой Пушкина, напротив, хочет жить ради того, чтобы хранить в своей душе образ любимой; мысли же о смерти связаны у него с несовершенством земного мира («жизнь» — «уродливый кумир»). Но главное — это то, что пушкинская романтическая философия смерти строится отнюдь не на религиозных основаниях, как у Батюшкова, а даже полемична по отношению к такому типу мирозерцания. Особенно очевидно это в стихе «Мой ум упорствует, надежду презирает», явно отсылающем нас к батюшковской «Надежде» (1815), открывавшей раздел элегий в «Опытах в стихах и прозе». Религиозное осмысление надежды, впрочем, было характерно и для стихотворения в прозе «К надежде» (1800) В. А. Жуковского, и для одноименной пьесы

<sup>7</sup> Монтень М. Опыты. М.; Л., 1958. Кн. 2. С. 219—221.

<sup>8</sup> Там же. С. 221.

<sup>9</sup> Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 103.

Н. И. Тургенева, однако в поле зрения Пушкина была прежде всего пользовавшаяся большой известностью элегия Батюшкова.

На примере трех проанализированных выше пушкинских стихотворений можно видеть, что поэтическое претворение этой темы на протяжении южного периода претерпело существенное развитие, которое позволяет говорить и о значительном движении поэта от традиционно романтического ее осмысления к трактовке в духе «истинного романтизма» Пушкина второй половины 1820—1830-х годов и о других значительных переменах в мировосприятии поэта. Перемены эти запечатлели неорганичность для его сознания к 1823 году романтико-идеалистического начала. Впрочем, поэтический вариант, в духе античного мифа об Элизии, по-прежнему привлекал Пушкина. Об этом свидетельствует и написанная в Одессе «Прозерпина» (1824), и завершенное в Михайловском стихотворение «Люблю ваш сумрак неизвестный». Но идейная основа этого варианта была Пушкину уже чужда.

В этом осознании своей кровной связи с земным миром и реальностью — один из важнейших творческих итогов переработки фрагментов «Тавриды» в отдельные самостоятельные произведения. Немаловажно и то, что традиция сближать мировосприятие Пушкина с художественной философией Гете, восходящая к «Вечным спутникам» Мережковского, получает в ходе пристального анализа этих фрагментов вполне конкретные и четкие историко-литературные основания.

В целом, имея в виду уныло-элегическую интерпретацию темы смерти в лицейский период и эпикурейскую в петербургский (например, «Кривцову» — 1817), можно констатировать движение Пушкина в сторону открытия в трактовке темы смерти новых, прежде не известных в русской поэзии горизонтов. Причем открытие это, несомненно, заключалось не только в недостижимом прежде уровне поэтического воплощения, но и в том, что этому поэтическому воплощению подвергалось новое в сравнение с предшественниками Пушкина — Жуковским и Батюшковым — мирозерцание, имевшее отнюдь не религиозную, а гуманистическую (ренессансную) основу, к тому же смягченное умеренностью и окрашенное просветленностью русского элегического романтизма.

## 2. «Пир во время чумы» Пушкин и ренессансный гуманизм

Посмотрим теперь, сохраняется ли эта гуманистическая основа в позднейшем творчестве Пушкина. Особенно показателен с этой точки зрения пушкинский «Пир во время чумы», в котором религиозный тип поведения и религиозная мораль соотнесены с гуманистическим типом и гуманистической моралью непосредственно в самом сюжете.

За долгую историю изучения последней пушкинской «маленькой трагедии» наметились три основных подхода к ней. Первый подход можно условно обозначить как религиозный. «В соответ-



ствии с этим подходом в произведении усматривалось либо „нигилистическое“ отрицание всех благ и ценностей жизни — в „виду близкой и неминуемой смерти“, т. е. „цинизм“ и „идеализация морализма“, либо, напротив, „выражение мужества, бодро глядящего в лицо смерти, потому что твердой опорой ему служит вера в бессмертие души“.<sup>10</sup> В соответствии со вторым, условно говоря, декадентским подходом, в песне Председателя обнаруживается эстетизация зла, изображение наслаждений, доставляемых человеком страданием, «упоение ужасом» (Д. С. Мережковский), растворение «в блаженстве уничтожения», делание «из кары <...> дар» (Марина Цветаева).<sup>11</sup>

Хотя несообразность как первого, так и второго подходов с действительным смыслом пушкинского произведения очевидна, какой-либо третий подход не одержал победу до настоящего времени. Правда, более здоровое истолкование пушкинского гимна как «победы уст» над «дыханием Мора» (Велимир Хлебников), как способности взглянуть «опасности прямо в глаза» и надежды «в борьбе с нею» «обрести свою свободу»,<sup>12</sup> наметилось уже давно. Однако философско-этические обоснования подобного подхода, по-видимому, все же остаются до конца непонятыми, и то и дело приходится читать об определенной «ущербности» гимна Вальсингама: «В нем — отвага обреченного. „Самостоянье человека, Залог величия его“ — в неистребимой причастности к людям».<sup>13</sup> Между тем в трагическом положении героя немедленное осознание этой причастности просто невозможно.

Сопоставление с оригиналом «Пира во время чумы» — поэмой Дж. Вильсона «Чумной город» вполне объясняет тот гедонистический вариант противостояния смерти, который представлен в первых двух строфах «гимна», но оставляет непоясненным до конца возникновение мотива «неизъяснимых наслаждений» во «всем, что гибелью грозит». Правда, говоря о том, что в песне Вильсонова Председателя есть чувственное наслаждение, но отсутствует гордое упоение дуновением чумы, автор такого сопоставления Н. В. Яковлев не совсем прав.

Справедливо отмечая, что «Пушкин ознакомился в драме Вильсона не только со сценой пира, но внимательным образом проштудировал все три акта <...> он извлек из них все, что могло лечь в основу его песни Вальсингама: гордое наслаждение своим бесстрашием у Франкфорта-Вильмота-Магдалины и даже, может быть, Изабеллы»,<sup>14</sup> исследователь забывает, что именно сам Председатель у Вильсона в конце сцены IV говорит: «Перед сраженьем бесстрашные люди бывают бледны, и с их уст слетает улыбка. Но,

<sup>10</sup> Овсянко-Куликовский Д. Н. Пушкин // Овсянко-Куликовский Д. Н. Собр. соч. СПб., 1909. Т. 4. С. 25; Владимирский Н. Отражение религиозного настроения в поэзии Пушкина. Казань, 1899. С. 14—15.

<sup>11</sup> Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. СПб., 1909. Т. 1. С. 6; Цветаева Марина. Мой Пушкин. М., 1967. С. 225—226.

<sup>12</sup> Хлебников В. Второй язык // Хлебников В. Собр. соч. Л., 1933. Т. 5. С. 210.

<sup>13</sup> Фомичев С. А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1985. С. 230.

<sup>14</sup> Яковлев Н. В. Об источниках «Пира во время чумы» // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1923. С. 117.

вступив в бой, они полны веселья и насмеваются над смертью». Очевидно, что в пушкинском гимне имеет место не «гордое наслаждение своим бесстрашием», а именно «насмешка над смертью» (или скорее противостояние ей), и что в нем не только собран воедино, но усилен и заострен этот как бы растворенный среди разных персонажей вильсоновской поэмы мотив.

На первый взгляд, строфы 3—5 пушкинского гимна можно принять за эпикурейские декларации в духе его ранней поэзии: «Смертный миг наш будет светел» («Кривцову»), «И смерти мысль мила душе моей» («Мне бой знаком — люблю я звук мечей» — 1820) (II, 50, 138). Однако в контексте пьесы они обретают скорее смысл, близкий к стоическому: ведь тирады о сладости смертельной опасности произносит человек, удерживаемый на пиру, по его собственному признанию, «Отчаяньем, воспоминаньем страшным, // Сознанием беззаконья моего, // И ужасом той мертвой пустоты, // Которую в моем дому встречаю, // И новостью сих бешеных веселий, // И благодатным ядом этой чаши...». Однако и стоицизм Вальсингама мнимый, ведь своей печали он забыть не может: стоическая доктрина корректируется в таком плане, в каком ее впоследствии критиковал, например, Б. Рассел: «Покажите мне человека, пораженного болезнью — и все же счастливого, в опасности — и все же счастливого, умирающего — и все же счастливого...»<sup>15</sup>

Как и у подобного «стойка», в душе пушкинского героя естественно рождаются (и верно уловлены некоторыми исследователями) «чувства протеста и искреннего негодования против судьбы».<sup>16</sup> В этом плане существенно сопоставление «Пира» со стихотворением «Предчувствие» (1828): «Сохраню ль к судьбе презренье? // Понесу ль навстречу ей // Непреклонность и терпенье // Гордой юности моей?»<sup>17</sup> Вальсингам с некоторым основанием может рассматриваться как один из пушкинских Иовов (вместе с Евгением из «Медного всадника», например), но это Иов еще более необычный. Он «помрачает Провиденье» и не ропщет на ту силу, которая сокрушила его близких, а воздает ей «хвалу». Однако эта «хвала», как и эпикурейское поведение героя, оказывается в трагедии лишь формой философского противостояния смерти и протеста против судьбы. Совершенно ли оригинальный характер имеет у Пушкина рецепт подобного противостояния и протеста? Как обычно, нет.

В пушкиниане уже делались попытки сближения пушкинской философии смерти в «Пире...» с «Опытами» Монтеня: предпоследняя строфа гимна Вальсингама была сопоставлена с отрывком из главы III второй книги Монтеня, в котором речь шла о тех случаях, когда «желают смерти в ожидании какого-то большего блага».<sup>18</sup> У Монтеня здесь говорится о праве человека в некоторых случаях на

<sup>15</sup> Рассел Б. История западной философии. М., 1957. С. 111.

<sup>16</sup> Бароти Т. Мотивы «смерти» и сочетания «двух миров» в русской романтической лирике и в маленькой трагедии Пушкина «Пир во время чумы» // Материалы и сообщения по славяноведению. Szeged, 1981. Т. 14 (Acta Universitatis Szegediensis). P. 75.

<sup>17</sup> Фомичев С. А. Поэзия Пушкина. С. 229.

<sup>18</sup> Латин И. И. Пушкин и Монтень // Пушкинский сборник. Прага, 1929. С. 251.

самоубийство, т. е. совсем о другом. Однако если сопоставить песню Председателя с главой XX «О том, что философствовать — это значит учиться умирать» первой книги «Опытов», то результаты окажутся гораздо более плодотворными. «Одно из главнейших благодеяний» добродетели, по Монтеню, «презрение к смерти»: «Но так как от нее (смерти. — С. К.) ускользнуть невозможно <...> давайте научимся встречать ее грудью и вступать с нею в единоборство <...> Кто научился умирать, тот разучился быть рабом. Готовность умереть избавляет нас от всякого подчинения и принуждения».

Зависимость Пушкина от этой главы «Опытов» тем более вероятна, что в принадлежавшем ему экземпляре издания 1828 года на соответствующих страницах была вложена закладка; что поэт довольно близко следует за другими местами этой главы в своем стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных», созданном незадолго до «Пира»,<sup>19</sup> в самом конце 1829 года; что, наконец, как это будет показано ниже, следы чтения этой же главы отчетливо видны и в «Дорожных жалобах» (1830), а, следовательно, оно имело место и в окруженном карантинами Болдине в 1830 году.

Между прочим, у Монтеня в этой главе находим и сочетание мотивов пира и смерти. Так, он цитирует «Пунические войны» Силия Италика: «Был в старину обычай оживлять пиры смертоубийством и примешивать к трапезе жестокое зрелище сражающихся, которые падали иной раз среди кубков, поливая обильно кровью пиршественные столы». В главе XII третьей книги есть страницы, посвященные описанию чумы, а также собственному поведению автора и мужеству окружающих во время этого бедствия. Признаваясь, что ему самому «мало пришлось» «поступить своим покоем», Монтень замечает здесь: «Есть некое утешение в том, чтобы, избегая то одного, то другого из обрушивающихся на нас бедствий, наблюдать, как они свирепствуют кругом». Если учесть, что французский оригинал в этом переводе не искажен («Il y a de la consolation à s'eschever...»), можно констатировать в этом высказывании возможный источник пушкинских строк «Есть упоение в бою...». Из всего этого Монтень выводит, что он может «противостоять ударам судьбы».

Однако в целом при всей близости между пушкинским Вальсингамом и французским философом есть существенное различие. Для бордоского мудреца все эти рассуждения — способ философского противостояния смерти с некоторым стоическим оттенком: «Нет в жизни зла для того, кто постиг, что потерять жизнь — не зло».<sup>20</sup>

Пушкин как бы применяет к тем крайним обстоятельствам, в которых оказался герой, мысль о «презрении к смерти», тот призыв «научаться встречать ее грудью и вступать с ней в единоборство», который он нашел у Монтеня, но при этом переосмысление монтеневской философии смерти, которое мы находим у Пушкина, об-

<sup>19</sup> Бутакова В. Пушкин и Монтень // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Л., 1937. Вып. 3. С. 203—214.

<sup>20</sup> Монтень М. Опыты. Кн. 3. С. 333.

наруживает, на наш взгляд, некий шекспировский привкус. В самом деле, Вальсингам производит впечатление человека, уже прошедшего через гамлетовский искус самоубийства и ответившего для себя на вопрос: «Смиряться под ударами судьбы или надо оказать сопротивление?..»

В его отчаянной решимости есть нечто общее с мрачной готовностью Ричарда III «стоять, куда кончится игра», с финальным отказом Макбета сдаться перед лицом неминуемой гибели, его насмешкой над стоицистской идеей самоубийства и решимостью «испытать все», даже если против него сама судьба, с убежденностью другого шекспировского героя Карлейля: «Тот победил, кто перед смертью смел» («Трагедия о короле Ричарде II»)<sup>21</sup>

Перефразируя известные слова В. В. Набокова о Пушкине, можно сказать, что кровь Шекспира течет в жилах английской литературы, и поэтому названный шекспировский мотив в растворенном и размытом виде, как отмечалось выше, присутствует уже и у Вильсона в финале поэмы. Соприкосновение Пушкина с английским «озерником» в отношении этого мотива выполняет роль, аналогичную химической реакции восстановления. Если учесть существенную зависимость самого Шекспира от Монтеня, не раз отмечавшуюся исследователями, пушкинский «гимн в честь чумы» может быть воспринят как аналогичная шекспировской коррекция монтеневского рецепта противостояния смерти, не порывающего связи со стоической традицией.

У Пушкина, с одной стороны, нет стоического равнодушия к жизни, с другой стороны, его герою не дано никакой возможности действительного противоборства (против него не люди, а стихия), и противостояние смерти принимает у него парадоксальный характер восхваления чумы. Но так или иначе пушкинская песнь Председателя обнаруживает некоторые гуманистические (т. е. ренессансные) философско-эстетические основы, причем позиция Вальсингама, представленная в «диалогическом конфликте» с христианской моралью Священника, оказывается в его экстремальной ситуации вполне оправданной и даже более одухотворенной.

Пьеса завершается, как замечал по этому поводу Ю. М. Лотман, «их фактическим примирением — признанием права каждого идти своим путем в соответствии со своей природой и своей правдой».<sup>22</sup> Если быть совершенно точным, то пьеса завершается тем, что Священник признает внутреннее право Вальсингама идти своей дорогой; позиция Священника не взвешивается и не подвергается проверке со стороны Вальсингама. И хотя гуманистический протест героя отнюдь не представлен как идеальный выход (которого, впрочем, в столь трагических обстоятельствах и быть не может), однако последовательно христианский тип поведения в них также не совсем уместен. По сравнению с этикетно уступительным стихотворным диалогом с Филаретом («Не напрасно, не случайно» последнего и пушкинские «В часы забав или праздной скуки» — 1830), это суще-

<sup>21</sup> Шекспир В. Собр. соч. М., 1978. Т. 3. С. 178; Т. 4. С. 542, 448.

<sup>22</sup> Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 145.

ственная коррекция. Личность у Пушкина-художника не пасует перед нравственным принципом, а гуманистическая в своих основах мораль оказывается состоятельной в соотношении с религиозной.

### 3. «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и «Дорожные жалобы»

#### Европейский «общий закон» и русское самоотречение

Наше предположение о существенной зависимости Пушкина в «Пире во время чумы» от монтеневской философии смерти делается еще более вероятным, если иметь в виду ориентацию Пушкина на бордоского мудреца и в стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (1829). На деле эта ориентация носит даже еще более ярко выраженный характер, чем заимствование центральной темы и нескольких образов, о котором писала заметившая эту ориентацию исследовательница.<sup>23</sup> В действительности снова налицо сущностное отражение мировосприятия монтеневского типа. Ведь Пушкин отчасти следует за Монтенем и в финальной строфе стихотворения, в которой издано справедливо усматривалось «что-то похожее на пантеистическое мирозерцание Гете».<sup>24</sup>

Пушкинский образ «равнодушной природы» находит себе опору в следующих строках Монтеня: «Смерть одного есть начало жизни другого <...> Впрочем, природа не дает нам зажитья. Она говорит: „Уходите из этого мира так же, как вы вступили в него. Такой же переход, какой некогда бесстрастно и безболезненно совершали вы от жизни к смерти, совершите теперь к смерти от жизни. Ваша смерть есть одно из звеньев управляющего вселенной порядка; она звено мировой жизни <...> Неужели ради вас стану я нарушать эту дивную связь вещей? <...> Освободите место другим, как другие освободили его для вас“». Непосредственно пушкинский эпитет, быть может, навеян «бесстрастностью», с какой человек должен совершить, по Монтеню, переход от жизни к смерти.

Отвлеченное рассуждение Монтеня у Пушкина, естественно, насыщается конкретными образами. Так, слова, с которыми Природа обращается к людям у французского философа, по-видимому, отразились в обращении Пушкина к «младенцу» (строфа 4). Только предпоследняя строфа не имеет параллелей у Пушкина: она носит чисто личностный характер и содержит мотив, в трансформированном виде развитый впоследствии в стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу» (1836).

Сходным образом соотносятся с Монтенем и «Дорожные жалобы» (1830), строфы 2—5 которых, содержащие перечисление различных родов смерти, отчасти основаны на мотиве «различных смертей», «способов умирать», развитом в главе XX книги первой «Опытов».<sup>25</sup> Ср.: «И каких только уловок нет в распоряжении смерти,

<sup>23</sup> См.: Бутакова В. Пушкин и Монтень. С. 207—209.

<sup>24</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.; Л., 1955. Т. 7. С. 235.

<sup>25</sup> Беглое сопоставление «Дорожных жалоб» с главой XVIII книги третьей «Опытов» принадлежит В. Бутаковой (Бутакова В. Пушкин и Монтень. С. 208).

чтобы захватить нас врасплох! <...> Я не стану уже говорить о лихорадках и воспалении легких. Но кто мог бы подумать, что герцог Бретонский будет раздавлен в толпе, как это случилось при въезде папы Климента, моего соседа, в Лион? Не видели ли мы, как один из королей наших был убит, принимая участия в общей забаве? И разве один из предков его не скончался, раненный вепрем? <...> Такой-то умер, подавившись виноградной косточкой; такой-то император погиб от царапины, которую причинил себе гребнем; Эмилий Лепид — споткнувшись о порог собственной комнаты, а Авфидий — ушибленный дверью, ведущей в зал заседаний совета. <...> Да и среди моих родных бывали тому примеры: мой брат, капитан Сен-Мартен, двадцатитрехлетний молодой человек, уже успевший, однако, проявить свои незаурядные способности, как-то во время игры был сильно ушиблен мячом, причем удар, пришедший немного выше правого уха, не причинил раны и не оставил после себя даже кровоподтека. Получив удар, брат мой не прилег и даже не присел, но через пять или шесть часов скончался от апоплексии, причиненной этим ушибом.

У Пушкина, разумеется, мы находим совсем другой ряд смертей, приуроченный к теме и личным биографическим обстоятельствам, но это все те же неожиданные, случайные смерти, то есть те же «уловки», находящиеся «в распоряжении смерти, чтобы захватить нас врасплох». Однако приведенное размышление у Монтеня разрешается стоической нотой незащитного человека перед лицом смерти: «Наблюдая столь частые и столь обыденные примеры этого рода, можем ли мы отделаться от мысли о смерти и не испытывать всегда и всюду ощущения, будто она уже хватает нас своей цепкой рукой».<sup>26</sup>

У Пушкина полному смертельных опасностей и неуютному бытию путешественника противопоставлен идеал Дома. Таким образом, как и в стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных», — и даже в еще более явно выраженном виде! — в «Дорожных жалобах» монтеневская философия смерти согрета собственно пушкинской «идеей „пенатов“, культа домашнего очага, семьи, домашнего уединения, как основ духовной жизни».<sup>27</sup> Впрочем, столь существенная коррекция не должна нас удивлять: ведь в пассаже о всевозможных образах смерти Монтень рассуждает в духе средневекового «*memeto mori*» — его гуманистический пантеизм и идея всеобщей связи в природе автором «Брожу ли я вдоль улиц шумных» отнюдь не отменяются.

Приведенные сопоставления объясняют в стихотворении многое — например, почему смерти в «Дорожных жалобах» «какие-то ненормальные, противоестественные»<sup>28</sup> и откуда в стихотворении «та ренессансная полнота, которая роднит его (Пушкина. — С. К.) с Шекспиром и Сервантесом».<sup>29</sup> Но то, в каком плане поэт разреша-

<sup>26</sup> Монтень М. Опыты. Т. 1. С. 108.

<sup>27</sup> Франк С. О задачах познания Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 435.

<sup>28</sup> Гукровский Г. А. Пушкин и проблема реалистического стиля. М., 1957. С. 126.

<sup>29</sup> Кожин В. Размышления о русской литературе. М., 1991. С. 141.

ет монтеневскую ситуацию своеобразной «ярмарки смертей», тоже нуждается в определенном типологическом соотношении. Можно вспомнить, что противопоставление треволнениям странствования тепла домашнего очага составляет характерный мотив русского элегического романтизма («Теон и Эсхил» В. А. Жуковского, «Странствователь и домосед» К. Н. Батюшкова). К раннему романтизму относится и произведение, на которое Пушкин отчасти мог непосредственно ориентироваться при создании пьесы. Мы имеем в виду поэму И. Пиндемонте «Путешествия», из которой еще в начале 1820-х годов поэт заимствовал первоначальный эпиграф к «Кавказскому пленнику».

Итальянский текст Пиндемонте, несомненно, стал известен Пушкину по книге Сисмонди «О литературе юга Европы», где он приводится также и во французском прозаическом переложении. Строки, привлечшие внимание Пушкина в период работы над «Кавказским пленником», предваряет следующее замечание Сисмонди: «Я говорил, что Пиндемонте много путешествовал; и это было для него плодотворно, и однако он написал маленькую поэму, полную соли и тонкости, против мании к путешествиям. Со знанием иных стран он сохранил любовь к своему отечеству, и это также свидетельство честной души. Я люблю находить в этой поэме следующие строки».

Ниже переложены по-французски и приведены в оригинале строки, корреспондирующие с «Дорожными жалобами»: «И если назойливая смерть хочет овладеть тобой, не боишься ли ты, что она настигнет тебя на постоялом дворе, далеко от родных, среди посторонних лиц, на руках слуги, прежде верного, но которого твои долгие разезды тоже развратили, который пожирает глазами и твои белые полотна, и твои шелка, и твои драгоценности и который убивает тебя в своем сердце? Своей бессильной рукой ты не можешь даже слабо пожать руку, которая тебе дорога; твои умирающие глаза блуждают, напрасно ища предмет, который ты мог бы любить, и ты отводишь их со вздохом, опуская на свою грудь».<sup>30</sup>

При всем различии этих произведений нельзя не заметить близость сюжетных ситуаций приведенного пассажа и первых пяти строф пушкинской пьесы. Что же отличает пушкинскую трактовку темы смерти от довольно характерной для раннего европейского романтизма уныло-элегической интерпретации ее Пиндемонте? Как раз ее ренессансные обертоны в их чисто русском преломлении, которые бросаются в глаза при верном читательском восприятии: «здесь и бесшабашность (как раз в духе пословицы „двум смертям не бывать“), и насмешка над смертью (именно насмешка, а не сдавленная ирония романтического толка), и просто жизнерадостность — пусть в воспоминаниях».<sup>31</sup>

Сделанное выше сближение пушкинской трактовки темы смерти в стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных» с ее разработкой

<sup>30</sup> *Simonde de Sismondi, J.-C.-L. De la littérature du midi de l'Europe. Paris, 1819. Т. 3. P. 75—76.*

<sup>31</sup> *Кожин В. Размышления о русской литературе. С. 140.*

у Монтеня важно даже не само по себе, а в более общем плане. Ведь мысль о незримой связи между людьми различных эпох, о поступательном ходе жизни, о будущем, которое естественно сменяет настоящее, звучит у поэта и во многих других его произведениях — от кишиневского послания «К Овидию» (1821) до стихотворения «Вновь я посетил» (1835), в которых вечность природы, как бы осуществляющей связь между поколениями, и сила человеческого воспоминания также становятся источником оптимизма.

Довольно широк и круг источников, к которым эта мысль возводилась исследователями, писавшими о ее воплощениях в разных произведениях Пушкина. Это и П.-А. Гольбах, и тот же Монтень, и даже Ж.-Б. Боссюэ.<sup>32</sup> По-видимому, не все эти сопоставления безусловны, но в то же время ясно, что правомерны также и какие-то другие.

Это ощущение у некоторых исследователей вызывало принципиальный отказ от поисков философских корней представлений, поэтически претворяемых Пушкиным. «Размышления об „общем законе“ настолько органично входят в сознание Пушкина,— писала, например, исследовательница, сопоставлявшая „Вновь я посетил“ с „Опытами“ Монтеня,— что вряд ли истоки их следует искать у каких-либо философов. <...> Не обязательно читать Гольбаха или Монтеня, чтобы отметить изменяемость мира, но нужно обладать жизнеутверждающей силой Пушкина-поэта, чтобы наполнить эту мысль огромной лирической энергией, заложенной в скупые и строгие строфы, а трагическую тему смерти решить в плане просветленного альтруизма».

Однако чужая мысль всегда органично входит в сознание подлинного художника, и есть существенная разница между теми лирическими медитациями, которые имели в своей основе только собственный внутренний опыт, и теми, которые соотнесены с определенной философской традицией. Не идет к делу, как нам кажется, и упоминание о том, что Пушкин «не чувствовал склонности к отвлеченному философскому мышлению»: <sup>33</sup> Монтень к такому мышлению никакого отношения не имеет.

По убеждению Пушкина, оригинальность в области мысли заключается в «соображении понятий», в соединении или противопоставлении традиционных идей: «мысль отдельно никогда ничего нового не представляет, мысли же могут быть разнообразны до бесконечности» (XII, 100). Именно так очень часто реализуется и художественная мысль Пушкина-поэта, и совсем немаловажно, к чему восходят составляющие ее элементы. Другое дело, что, как правило, они имеют достаточно широкие истоки, и тем не менее ощутить, с какого рода традицией прежде всего соотнесена пушкинская мысль, эти истоки позволяют.

Что касается названного выше мотива, то его Пушкин действительно воспринял прежде всего из ренессансной и просветитель-

<sup>32</sup> См.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 207—208; Бродский Н. Л. Пушкин: Биография. М., 1937. С. 527—528.

<sup>33</sup> Левкович Я. Л. «Вновь я посетил...» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974. С. 321.



ской традиции, причем первоначально, по-видимому, из просветительской и только затем — уже в несколько иной огласовке — из ренессансной. Ведь представление о смерти как одном из звеньев мирового закона основано на определенной космологии, включающей в себя, между прочим, и диалектику смены возрастов в жизни человека, не раз варьированную Пушкиным еще в первый петербургский период его творчества. Самым прямым образом эти представления связаны в послании «К Каверину» (1817): «Всё чередой идет определенной, // Всему пора, всему свой миг; // Смешон и ветреный старик, // Смешон и юноша степенный» (I, 237).

Просветительские истоки подобного мироотношения становятся ясны при обращении к пушкинскому замыслу философского романа «Фатам, или Разум человеческий». О работе Пушкина над этим романом мы знаем из его лицейского дневника от 10 декабря 1815 года: «Вчера написал я третью главу Фатама или разума человеческого: Право естественное. <...> Поутру читал Жизнь Вольтера» (XII, 298).

Как известно, наброски «Фатама» не сохранились, но «дело в нем шло о двух стариках, моливших небо даровать им сына, жизнь которого была бы исполнена всех возможных благ. Добрая Фея возвещает им, что у них родится сын, который в самый день рождения достигнет возмужалости и, вслед за этим, почестей, богатства и славы. Старики радуются, но Фея полагает условие, говоря, что *естественный порядок вещей может быть нарушен, но не уничтожен совершенно* (курсив наш. — С. К.): волшебный сын их с годами будет терять свои блага и нисходить к прежнему своему состоянию, переживая вместе с тем года юношества, отрочества и младенчества, до тех пор, пока снова очутится в руках их беспомощным ребенком. Моральная сторона сказки состояла в том, что изменение натурального хода вещей никогда не может быть к лучшему».<sup>34</sup>

Исследователи справедливо указывают на то, что роман, по всей вероятности, писался с ориентацией на жанровую форму философских повестей Вольтера.<sup>35</sup> Несомненно, в творчестве фернейского мудреца могла найти себе значительную опору и идея пушкинского романа, идея незыблемости и внутренней целесообразности естественного закона поступательного развития человека.

Однако указанные выше ренессансно-просветительские основания пушкинской трактовки темы смерти не означают, разумеется, что русский поэт недостаточно оригинален. Идея всеобщей связи, поступательного развития, конечно же, может порождать совершенно различные следствия. И здесь важна отмеченная нами выше на примере стихотворений «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и «Дорожные жалобы» пушкинская коррекция этих оснований, имеющая глубоко антииндивидуалистический характер. Говоря о «могучей созидающей силе» Шекспира, одушевляющей даже неодушевленные предметы, Ф.-Р. де Шатобриан писал, что под его пером «не

<sup>34</sup> Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 50.

<sup>35</sup> См.: Заборов П. Р. Русская литература и Вольтер. XVIII—первая треть XIX века. Л., 1978. С. 175.

мертва даже Смерть».<sup>36</sup> У Пушкина смерть оказывается не мертва еще и в другом смысле: даже в мыслях о смерти торжествует жизнь.

Глубоко оправданно объяснение этого явления объективностью мирозерцания поэта, в котором весь мир не сужается до тесного круга личных переживаний, личного отношения к нему; «...личность, напротив, забывает о себе, теряясь в созерцании объективно развивающегося целого, находит в себе силы верующим взором взглянуть на жизнь, которая будет играть на земле после ее смерти».<sup>37</sup> Но объяснение это слишком общо: тут не хватает указания на своеобразную согревающую антииндивидуалистичность пушкинской поэзии, воплощенную в идеале «at home», в мотивах неистребимой тяги к «милому пределу», живости воспоминания как залога бессмертия.

Эта пушкинская нота, эта особенность его поэтического «я», в котором «не утрачено ясное сознание остального мира, не захваченного лирическим состоянием», а «всегда подразумевается вокруг поэта мир других людей»<sup>38</sup> — и, добавим мы, в первую очередь близких — позволяют говорить о Пушкине как об основоположнике истинно русской поэзии с ее культом гуманистического самоотречения. Однако эта пушкинская, русская нота становится четко различимой и может быть правильно оценена только при осознании ренессансно-просветительских обертонных, о которых мы говорили выше.

#### 4. «Когда за городом, задумчив, я брожу» Пушкин, И. Пиндемонте и В. Вордсворт

Весьма характерное для Пушкина последних лет жизни преломление этой художественной философии содержит стихотворение «Когда за городом, задумчив, я брожу» (1836), в котором «жизнь и смерть не составляют основы противопоставления: они снимаются в едином понятии бытия — достойного или лживого».<sup>39</sup>

По предположению М. Н. Розанова, стихотворение навеяно пьесой итальянского поэта И. Пиндемонте «I Sepolcri» («Гробницы» — 1808): «Основная тема как у русского, так и итальянского поэта, — противопоставление кладбища городского и сельского и полное предпочтение, отдаваемое последнему перед первым. Как Пиндемонте возмущается теснотой, запущенностью, небрежностью веронского городского кладбища, обнаруживающими недостатком уважения к памяти почивших, так Пушкин рисует в неприглядном виде убогую нарядность и жалкую скученность петербургского кладбища <...> В противоположность с такими городскими

<sup>36</sup> Шатобриан Ф.-Р., де. Опыт об английской литературе // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 227.

<sup>37</sup> Энгельгардт Б. Историзм Пушкина. К вопросу о характере пушкинского объективизма // Пушкинист. Историко-литературный сборник. Пг., 1916. [Вып.] 2. С. 100.

<sup>38</sup> Берковский Н. Я. Запад и русское своеобразие в литературе // Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 460.

<sup>39</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 118.

кладбищами Пиндемонте восхваляет английские сельские кладбища, а Пушкин — наши деревенские». <sup>40</sup> М. П. Алексеев отмечал, что пушкинская пьеса «имеет аналогию в поэме Пиндемонте „I Cimiteri“ (1806), начатой под прямым воздействием» знаменитой элегии Т. Грея «Сельское кладбище». <sup>41</sup>

Все эти предположения, однако, маловероятны вследствие плохого знания Пушкиным итальянского языка и труднодоступности для него названных текстов. <sup>42</sup> Гораздо более основательным представляется указание М. П. Алексеева, сделанное по поводу стихотворения «Из Пиндемонти», на то, что Пушкин «знал, хотя бы по характеристике Сисмонди, о «кладбищенских» стихотворениях итальянского поэта, навеянных «Сельским кладбищем» Грея и «Ночными думами» Юнга. <sup>43</sup>

Между прочим, поэт мог ориентироваться на эту характеристику и особенно на фрагменты из Пиндемонте, приведенные Сисмонди, и при создании стихотворения «Когда за городом, задумчив, я брожу», как известно, так же, как и «Из Пиндемонти», написанного летом 1836 года. Так, по книге Сисмонди Пушкин мог познакомиться с фрагментом Пиндемонте «Вечер» (в итальянском оригинале и во французском прозаическом переложении).

«В своей маленькой поэме на четыре части дня, — писал Сисмонди об И. Пиндемонте, — он с удовольствием рассматривает свою собственную могилу, безымянное надгробие, которое не позволяет распознать никакая надпись. „Могу ли я так тихо и в молчании спуститься в сумрачную сень могилы! Могу ли я так завершить без усилия этот человеческий путь, столь тягостный и столь дорогой. Но день, который уходит сегодня, вернется снова, тогда как я не вознесу больше эти кости от места их отдохновения. Я не увижу больше луг и его элегантных разнообразных дочерей; я не получу больше сладких прощаний солнца.

Может быть, однажды какой-нибудь друг пронесет свои стопы через эти радостные холмы; и когда он спросит, где я и где мое жилище, ему только покажут, под этим зеленым дубом, камень без надписи, к которому я часто возвращаюсь сегодня, чтобы дать отдохнуть моему странствующему и усталому телу, то задумчивый и неподвижный как утес, который меня поддерживает, то вознесенный к небу поэтическими песнями.

После моей смерти эта же тень меня покроет, эта тень, которая тогда, когда я жил, была мне так приятна; этот дерн, вид которого сегодня успокаивает глаза, этот дерн прорастет через мою голову. Счастливый человек! — воскликнет, быть может, прохожий, — тебе почти удалось обмануть Парку, следуя, поистине, одинокой и

<sup>40</sup> Розанов М. Н. Пушкин и итальянские писатели XVIII и начала XIX века // Известия ООИ. 1937. № 2-3. С. 344—345.

<sup>41</sup> Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...» // Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 151.

<sup>42</sup> Поэтические сочинения Пиндемонте не только отсутствуют в библиотеке поэта, но и вообще очень плохо представлены в петербургских книгохранилищах. Так, например, в РНБ наличествует одно издание стихотворений, которое, однако, вышло в 1808 г. и, следовательно, не могло включать ни «I Sepolcri», и «I Cimiteri».

<sup>43</sup> Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...» С. 151.

немой дорогой, которая лишь более надежно ведет к наилучшему жилищу“».<sup>44</sup>

Фрагмент этот был знаком Пушкину еще с начала 1820-х годов. Именно данную поэму Пиндемонте, судя по всему, имел в виду поэт в письме к А. А. Дельвигу от 23 марта 1821 года: «Напиши поэму славную, только не четыре части дня...»<sup>45</sup> Текст «Вечера», несомненно, снова был у Пушкина перед глазами летом 1836 года в связи с работой в июле над стихотворением «Из Пиндемонти». Давая это заглавие-мистификацию, поэт руководствовался скорее всего не какими-то конкретными произведениями Пиндемонте, а следующей характеристикой его поэзии, данной Сисмонди: «Он порвал связь со всем личным, и сердце его обратилось к наслаждениям природы, сельской жизни и одиночества» (выделено мной. — С. К.).

Приведенное стихотворение могло послужить Пушкину строительным материалом при создании второй, «положительной» части его пьесы — идеализированной картины сельского кладбища. Некоторые детали — «Близ камней вековых, покрытых желтым мхом», «дуб над важными гробами», а также указание: «в черной тишине, // В деревне посещать кладбище родовое» (III, 422) — имеют близкие параллели в стихотворении И. Пиндемонте «Вечер».

В то же время в пушкинской пьесе, как известно, есть отзвуки «Сельского кладбища» (1802) Жуковского, связь с которым, по верному суждению И. М. Тойбина, «ощущается уже в самой теме деревенского кладбища с его скромными надгробиями, которым противопоставляются пышные, надменные памятники богачей».<sup>46</sup> Однако традиционную горацанскую идею о равенстве всех перед лицом смерти, примененную Жуковским и Т. Греем к кладбищенской теме, у Пушкина сменяет мысль о том, что противоположность искусственного и естественного, ложного и истинного сохраняет свою силу и после смерти. Жуковский вместе с Греем призывал не презирать простоту сельских кладбищ — Пушкин утверждает их своеобразное величие в сравнении с ничтожностью городских: «Вперед, и это типично для Пушкина, выдвигается противопоставление жизни, построенное в соответствии с некоторым должным и достойным человека порядком, и жизни, построенной на ложных и лживых основаниях».<sup>47</sup>

В таком виде пушкинское решение темы близко уже не к Грею и Жуковскому, а к «озерной школе», и прежде всего к В. Вордсворту,

<sup>44</sup> *Simonde de Sismondi, J.-C.-L. De la littérature du midi de l'Europe. T. 3. P. 72—73.*

<sup>45</sup> М. Н. Розанов полагал, что речь здесь шла о Дж. Парини (1729—1799), авторе сатиры «День», состоящей из четырех частей, однако сходства с поэмой Пиндемонте больше: названная Пушкиным тема обозначена у него уже в заглавии; к тому же в это время поэт черпал сведения об итальянской литературе в основном из книги Сисмонди: о Парини в ней нет ни слова, между тем из помещенного рядом с приведенным выше произведением отрывка поэмы «Путешествия» он тогда же позаимствовал оставшийся в рукописи итальянский эпиграф к «Кавказскому пленнику» (см.: *Розанов М. Н. Пушкин и итальянские писатели XVIII и начала XIX века. С. 342.*)

<sup>46</sup> *Тойбин И. М. Пушкин. Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж, 1976. С. 97—98.*

<sup>47</sup> *Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. С. 118.*

поэзия которого, по характеристике В. Хэзлита, автора «Духа века, или Современных портретов» (парижское издание этого сочинения 1825 года было в библиотеке поэта), «основана на выдвигании противоположности между естественным и искусственным, между духом человечности и духом моды и общества!».<sup>48</sup>

Возможно, в переогласовке традиционной греевской темы сыграли некоторую роль «Строки, написанные на расстоянии нескольких миль от Гинтернского аббатства при повторном путешествии на берега реки Уай» (1798) Вордсворта, под влиянием которых было создано стихотворение «Вновь я посетил» (1835) и в которых он мог найти также следующие слова: «Dear, dear Sister!.. and this prayer I make, Knowing that Nature never did betray // The heart that loved her; 'tis her privilege, // Through all the years of this our life, to lead // From joy to joy: for she can so inform // The mind that is within us, so impress // With quietness and beauty, and so feed // With lofty thoughts, that neither evil tongues, // Rash judgments, nor the sneers of selfish men, // Nor greetings where no kindness is, nor all // The dreary intercourse of daily life, // Shall e'er prevail against us, or disturb // Our cheerful faith, that all which we behold // Is full of blessings. Therefore let the moon // Shine on thee in thy solitary walk...» («Сестра любимая! Творю молитву, // Уверен, что Природа не предаст // Ее любивший дух: ее веленьем // Все годы, что с тобой мы вместе, // стали // Чредою радостей; она способна // Так мысль настроить нашу, так исполнить // Возвышенными думами, что век // Злословие, глумленье себялюбцем, // Поспешный суд, и лживые приметы, // И скука повседневной суеты // Не одолеют нас и не смутят // Веселой веры в то, что все кругом // Полно благословений. Пусть же месяц // Тебя в часы прогулки озарит...»<sup>49</sup>)

У Пушкина, так же, как и у Вордсворта, в мире действуют две силы. Но каждая торжествует у него в своей сфере, в то время как у английского поэта «веселая вера в то, что все кругом полно благословений», остается непоколебленной. У Вордсворта налицо религиозное понимание природы. Пушкинская идеализация ее, примененная к средней полосе России и имеющая, в отличие от Жуковского («черных сосн и вязов наклоненных» — «Сельское кладбище»), не возвышенно-поэтический, а национально-мифологический характер,<sup>50</sup> неразрывно связана с идеализацией народного уклада жизни.<sup>51</sup>

Благословенна оказывается не природа сама по себе, а воплощенный в сельской жизни некий «лад», создающий достойное существование как мертвому, так и живому, восстанавливающий естественные отношения между ними как двумя неразрывными звеньями в мировой цепи. Приведенные сопоставления показывают,

<sup>48</sup> Hazlitt W. The spirit of the Age, or Comtemporary Portraits. Paris, 1825. P. 228.

<sup>49</sup> Wordsworth William. The poetical works. London, 1892. V. 2. P. 149. Русский поэтический перевод В. Рогова.

<sup>50</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд. Л., 1974. С. 227; Ильичев А. В. «Когда за городом, задумчив, я брожу» // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1987. Вып. 21. С. 98—104.

<sup>51</sup> См.: Лотман Ю. М. Истоки толстовского направления в русской литературе 30-х гг. // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1962. Т. 5. С. 29—31.

что, вполне укладываясь в проблематику европейского романтизма, пушкинское стихотворение воплощает глубоко национальный вариант художественной философии (самый последовательный антропоцентризм его недаром часто воспринимается как черта чисто русского сознания<sup>52</sup>), очевидно, затрагивающий и какие-то элементы русской религиозности.

## 5. Проблема религиозности творчества Пушкина Пушкин и народное православие

Литературное творчество вообще, уже по самой своей природе, никогда не может носить чисто религиозного характера. Во-первых, в силу гносеологической функции искусства и фидеистической природы религии. Во-вторых, вследствие той антиномии религиозного переживания и творческого акта, на которую указывал Ф. А. Степун: «Возможна только жизнь в Боге, но навеки трагически неосуществима мысль о религиозной культуре. Бессмысленна потому, что культура есть творчество, а всякий творческий акт есть неминуемое разрешение синтетической целостности души, т. е. ее религиозной природы. Если есть вообще религиозное дело, то это дело не от мира сего...»<sup>53</sup> И действительно, даже творчество Пушкина 1836 года неопровержимо свидетельствует только о его преклонении перед христианской моралью и личностью Христа, ничего не говоря о вере или безверии.

Показательно, что попытки чисто религиозного истолкования, например, так называемого «каменноостровского цикла» стихотворений сопровождаются, как правило, игнорированием горацанского плана в «Памятнике» и выводом за скобки стихотворения «Из Пиндемонта», также написанного по сценарию одной из од Горация — посвятительной оды к Меценату, открывающей весь сборник од, в то время как ода к Мельпомене его закрывает.<sup>54</sup>

Создается впечатление, что, подобно тому, как «две неподвижные идеи», согласно «Пиковой даме», «не могут вместе существовать в нравственной природе» (VIII, 237), так и «две правды»<sup>55</sup> Пушкина, на которых строится его зрелое творчество, — гуманизм и христианство, — прекрасно уживаясь у самого поэта, никак не могут ужиться в сознании его исследователей. Причина этого, очевидно, лежит в представлении о противоположности, несовместимости этих двух начал, которое, в свою очередь, объясняется, по-видимому, с одной стороны, ложным убеждением в строгой системности художественной философии, а с другой — узким или неточным взглядом на гуманизм и христианство Пушкина.

<sup>52</sup> См.: Берковский Н. Я. Запад и русское своеобразие в литературе. С. 318—319.

<sup>53</sup> Степун Ф. Жизнь и творчество. Берлин, 1923. С. 83.

<sup>54</sup> См.: Кибальник С. А. О стихотворении «Из Пиндемонта» (Пушкин и Гораций) // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 150—156.

<sup>55</sup> Выражение принадлежит М. О. Меньшикову, озаглавившему так свою статью об Я. П. Полонском (см.: Книжки недели. 1893. Май).

Как мы видели выше, на протяжении всего творческого пути Пушкина смерть представлена у него отнюдь не как религиозная тема. Более того, в трактовке ее поэтом легко выявляются некоторые моменты, связанные с наследием ренессансной и просветительской западной философии. В то же время моменты эти освобождены у Пушкина от элементов индивидуализма. Напротив, они согреты теплотой коллективизма, особым русским духом задушевности, той, по определению Вл. С. Соловьева, «прямой открытостью всему задушевному, которая так чарует в поэзии Пушкина».<sup>56</sup> Но не связаны ли эти черты русской ментальности, в свою очередь, с внутренним духом православия? Если да, то и само по себе решение темы смерти в творчестве Пушкина необходимо будет признать связанным с православной культурой.

Прежде всего напомним две основополагающие для нашей темы мысли С. Л. Франка: «Религиозность поэтического жизнеощущения, конечно, никогда не может вписаться в рамки определенного догматического содержания — в особенности же в отношении Пушкина, который всегда и во всем многосторонен <...> Языческий, мятежный, чувственный и героический Пушкин (как его определяет К. Леонтьев) вместе с тем обнаруживается нам, как один из глубочайших гениев русского христианского пути».<sup>57</sup> Мысли эти, подтвержденные некоторыми глубокими наблюдениями автора, избавляют нас от необходимости прямо сопоставлять пушкинскую художественную философию с православным катехизисом и доказывать совместимость гуманистических и христианских элементов в миросозерцании художника XIX столетия. В то же время они ставят перед нами вопрос о том, с какой христианской традицией Пушкин в первую очередь сам более всего внутренне себя соотносил.

Не раз высказывалось справедливое наблюдение о чуждости Пушкина официальному православию, «слишком подчиненному чиновникам»,<sup>58</sup> связанному с атмосферой ханжества и лицемерия, которая нередко охватывала правительственные круги и высшее общество.<sup>59</sup> В то же время делались попытки сближения Пушкина с народной религиозностью. Так, например, более соотносятся с личностью Пушкина (в отличие от ортодоксально-православного подхода Вл. С. Соловьева в его известной статье «Судьба Пушкина») критерии оценки его личности с позиций народного православия, примененные А. В. Амфитеатровым.<sup>60</sup> Н. А. Котляревский видел черты русской религиозности в самой суеверии Пушкина и невысказанности его религиозного чувства: «И народ наш, при

<sup>56</sup> Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 384—385.

<sup>57</sup> Франк С. Л. Религиозность Пушкина // Франк С. Л. Этюды о Пушкине. Париж, 1987. С. 20—21, 27.

<sup>58</sup> Тыркова-Вильямс А. Жизнь Пушкина. Париж, 1948. Т. 2. С. 396.

<sup>59</sup> Панченко А. М. Пушкин и русское православие (статья первая) // Русская литература. 1990. № 2. С. 32—43.

<sup>60</sup> Амфитеатров А. В. «Святогрешный» // Возрождение. 1937. № 4064. 6 февр. С. 7—8. Перепечатано с нашими предисловием и комментариями в газете «Советская культура» (1989, 18 февр.).

всем своим суевеири, так же молчалив по этому вопросу, как Пушкин, который тоже был суевеириен». <sup>61</sup>

Митрополит Антоний в двух своих далеко не бесспорных речах о Пушкине высказал, тем не менее, пронизательное замечание о том, что в анализированном выше стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу» выразилось пушкинское «предпочтение „современному ему обществу“ „благочестия простого народа русского“». <sup>62</sup> Наконец, ценные сопоставления пушкинского «Домика в Коломне» с народно-православными представлениями содержатся в недавней работе академика А. М. Панченко. <sup>63</sup>

Действительно, если внимательно приглядеться хотя бы к последним пушкинским произведениям, обыкновенно цитируемым в доказательство либо глубокой религиозности поэта в конце жизненного пути, либо, напротив, для утверждения, что религиозный образ у него «всегда феномен», а не «ноумен», <sup>64</sup> мы увидим не только своеобразную идеализацию народной религиозности в пушкинском селянине, проходящем близ деревенских могил «с молитвой и со вздохом»; можно заметить и праведный гнев поэта против запрета пускать «простой народ» к распятию Христа (стихотворение «Мирская власть», 1836).

Не без основания можно говорить и о том, что переложенная Пушкиным молитва Ефрема Сирина (стихотворение «Отцы пустынники и жены непорочны») главным образом противопоставляла качествам, расхожим в светском человеке, идеалы, которые к тому времени были внутренне связаны для поэта с народной праведностью. <sup>65</sup> Возможно, с наметившимся интересом поэта к народной религиозности связана его просьба к Н. М. Языкову в письме от 14 апреля 1836 года прислать ему «ради бога стих об Алексее божием человеке и еще какую-нибудь Легенду» (XVI, 105).

В этом ряду особенно важно для нашей темы соединение «религии» и «смерти» в самом конце плана окончания стихотворения «Пора, мой друг, пора!...». «Религия», таким образом, оказывается для зрелого Пушкина не только уместным, но и, быть может, необходимым элементом, когда речь заходит о «смерти» в «деревне», о сельском «родовом кладбище» (III, 941, 422). Зададимся же вопросом, противоречит ли гуманистическое в своих основах, как мы видели выше, отношение Пушкина к смерти народно-православной традиции.

<sup>61</sup> Котляревский Н. Пушкин и Россия. Пб., 1922. С. 15. См. также раздел «Религиозное настроение» в книге Н. Котляревского «Пушкин» (Берлин, 1925. С. 66—75).

<sup>62</sup> Антоний (Храповицкий), митрополит. О Пушкине. М., 1991. С. 24.

<sup>63</sup> Панченко А. М. Пушкин и русское православие. С. 42. См. также: Фомичев С. А. Поэзия Пушкина. С. 213.

<sup>64</sup> Розанов В. В. О Пушкинской Академии // Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 236. Сходным образом решает этот вопрос С. Штейн в специальном исследовании «Пушкин-мистик» (Рига, 1931. С. 49—51).

<sup>65</sup> В этом отношении справедливо суждение митрополита Антония, высказанное им, правда, в более широком смысле: «наш поэт негодовал на интеллигентское ханжество, в котором религиозность сливается с самолюбием, и ясно понимал, насколько народное благочестие проникнуто от начала и до конца смиренномудрием, возвышеннее и чище барского и купеческого благочестия» (Антоний (Храповицкий), митрополит. О Пушкине. С. 26).



Разумеется, ответ на него зависит в какой-то мере от нашей интерпретации русского православия. Возьмем же его не в узко-догматическом, а в том широком и подлинном смысле, в каком православие утвердилось в народном мирозерцании, в каком его мыслили себе лучшие представители русской культуры, в каком говорил о нем о. Сергей Булгаков: «Православие может быть определено с этической стороны как душевное здоровье и равновесие, для которого, при всей трагической серьезности, свойственной „царству не от мира сего“, остается место и для оптимистического, жизнерадостного отношения к жизни и в пределах земного существования».<sup>66</sup>

Но не таково ли в целом пушкинское восприятие мира как «космоса», как «украшенного Божиего творения»?<sup>67</sup> Вспомним удивительно спокойное и естественное отношение к смерти русских крестьян, так восхищавшее не только Толстого, но и Тургенева, Лескова. Не совпадает ли оно по настроению, по общему духу со светлым, гармоническим восприятием смерти Пушкиным, видевшим в ней связующее звено прошедшего с будущим, закономерный этап человеческой жизни, в котором своеобразно отражается эта жизнь целиком? И не согрета ли пушкинская философия смерти той «особой задушевностью и сердечностью»,<sup>68</sup> которая, как полагают, наиболее соответствует характеру русского православия?

Все эти вопросы, разумеется, заслуживают более детального рассмотрения. Однако и из сказанного выше ясно, что гуманизм был в Пушкине началом первичным, более в нем укоренившимся, никогда не терявшим своего значения и окрашивавшим все, в том числе и пушкинское восприятие смерти. Но гуманистическое любознательство, удаляясь, как правило, от христианства в его догматическом и аскетическом варианте, нередко не противоречило православию в его сущностном смысле. Свою роль в этом, конечно же, могли играть и некоторые языческие элементы, вошедшие в народное православие. Симптоматично в этом плане особенное пристрастие Пушкина к Святкам, к которым приурочено действие и в «Евгении Онегине», и в «Домике в Коломне», и, по-видимому, в «Метели» (см. гл. IV). В Святках, как раз сохранивших многие языческие обряды магического свойства, часто не без основания видят яркое проявление своеобразия русского православия.

Вот почему, когда гуманистическое по своим истокам начало скрещивалось у Пушкина с народно-православным, воспринятым, как указывал Г. П. Федотов, из «религиозно-горячей» «подпочвы русской жизни», то «этого подземного тепла было достаточно, чтобы преобразить гуманизм Пушкина».<sup>69</sup> Приобщая русскую

<sup>66</sup> Булгаков Сергей, прот. Православие: Очерки учения православной церкви. 3-е изд. Париж, 1989. С. 325—326.

<sup>67</sup> Розанов В. В. О Пушкинской Академии. С. 233.

<sup>68</sup> Сергей Булгаков, прот. Православие. С. 328. Симптоматичная, хотя и не слишком успешная попытка истолкования Пушкина как явления религиозной жизни в свете «нового христианства», сделана В. Гиппиусом (Пушкин и христианство. Пг., 1915).

<sup>69</sup> Федотов Г. П. О гуманизме Пушкина // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX—первая половина XX в. М., 1990. С. 379.

культуру к значительным достижениям европейской философской и художественной мысли, Пушкин делал это, вполне соотносясь с культурными и религиозными традициями русского народа. Именно создание им оригинально-русского варианта западноевропейского гуманистического жизнеустройства, особой национальной, согласной с духом русского народа, коррекции европейского гуманизма и делает Пушкина основоположником русской культуры.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Центральное место в пушкиноведческих исследованиях обыкновенно занимает вопрос о художественном методе Пушкина или литературном направлении, к которому он принадлежал. Если вопрос этот мог быть решен простым отнесением Пушкина к реалистам или романтикам, то, очевидно, это давно уже было бы сделано. Даже если принять во внимание эволюцию писателя и необходимость более сложных, промежуточных определений, все же и в этом случае число комбинаций не так уж велико, и все возможные решения, по-видимому, уже предлагались. Очевидно, в скольконибудь удовлетворительном виде вопрос этот уже получал разрешение, но в том-то и дело, что любое, даже самое основательное, казалось бы, решение сразу же оказывается неудовлетворительным, как только мы прилагаем его к неисчерпаемому художественному миру Пушкина.

Как всякое крупное явление в литературе, к тому же относящееся к очень сложному периоду, когда в России выполнялись задачи, в европейской культурной истории решавшиеся в разные эпохи, Пушкин не укладывается в прокрустово ложе узких стиливых определений. Элементы различных литературных стилей слились у него в неповторимый художественный сплав, которому можно подыскать только одно определение — Пушкин.

Наиболее близким к истине из ранее высказанных суждений по вопросу о литературном направлении Пушкина представляется отнесение его к романтизму в широком понимании этого термина, прозвучавшее ранее в развернутом виде в американском пушкиноведении.<sup>1</sup> Развивая эту тенденцию, направленную против узких истолкований пушкинского «истинного романтизма»,<sup>2</sup> А. М. Гуревич в то же время указывал на содержащуюся в нем интенцию к реализму: «Новаторство Пушкина состояло в том, что он увидел красоту в самой действительности, во всех многообразных и бесчис-

<sup>1</sup> *Stilman L.* Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» // *American Contributions to the Fourth International Tradition Congress of Slavists.* Gravenhage, 1958. Mouton, 1958; *Shaw T.* Recent Soviet Scholarly Works on Puškin. Review Article // *The Slavic and East European Journal*, X (Spring, 1966); *Leighton L. G.* Russian Romanticism: Two Essays. The Hague; Paris, 1975.

<sup>2</sup> См., например: *Дрягин К. В.* Борьба Пушкина за реалистическую эстетику // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 475—476; *Асмус В.* Вопросы теории и истории эстетики. М., 1967. С. 347—352.

ленных явлениях реальной жизни. Разрушая барьер, разделяющий сферы прекрасного и сущего, он обосновал новаторские принципы „поззии действительности“, а верность жизненной правде сделал главным критерием оценки художественного произведения. Это был, безусловно, важнейший, решающий шаг на пути формирования реалистической эстетики».

Однако исследователь справедливо настаивает на том, что все-таки совершенно реалистической эстетику Пушкина назвать нельзя: «Пушкинский принцип исторической и психологической достоверности — воссоздания „духа эпохи“, колорита „народности и местности“ не предполагает изображения действительности в ее общественно-исторической обусловленности. Он носит более общий, универсальный характер. Под верностью характеров поэт обычно подразумевает точное изображение страстей и душевных движений — результат глубокого знания неизменной человеческой природы. Все это опять-таки связывает его взгляды на „истинный романтизм“, на „поззию действительности“ с эстетическими традициями, предшествовавшими конкретно-историческому реализму XIX столетия, и прежде всего — собственно романтической эстетикой».<sup>3</sup>

Последнее утверждение исследователя нуждается, на наш взгляд, в развитии. Художественная философия и эстетика Пушкина обнаруживает немаловажные связи не только с романтизмом, а, как мы видели выше, с ренессансным искусством и даже включает моменты, восходящие к классицизму (см. гл. V). Что же касается романтизма, то обращает на себя внимание соотносительность некоторых существенных элементов пушкинской эстетики с ранним романтизмом. Таким образом, типологические в истории европейской литературы Пушкин может быть определен как предшественник раннего или умеренного романтизма (в противоположность поздним романтикам Лермонтову и Гоголю) — романтизма, актуализировавшего некоторые принципы Возрождения и классицизма, но парадоксальным образом предвосхитившего кое-что существенное и в реалистическом искусстве.

Эстетика Пушкина (область всегда более консервативная и традиционная) с некоторыми исключениями в основном укладывается в раннеромантические рамки. Его художественная практика вырывается из них и показывает, что само по себе рассмотрение творчества крупного художника только с точки зрения его художественного метода затрагивает лишь одну, хотя и существенную сторону его многогранного художественного мира. Напомним хотя бы некоторые итоги проделанного выше исследования, выходящего за эти рамки.

В гл. I прослежены развитие и борьба двух подходов к поэту: взгляда на Пушкина как на «художника по преимуществу» и отношения к нему как к глубокому художественному философу. Различные модификации первого подхода, восходящего к В. Г. Белинскому, развивали затем Вл. С. Соловьев и М. О. Меньшиков,

<sup>3</sup> Гуревич А. М. Пушкинская концепция романтизма // Известия СЛЯ. 1977. Т. 36. № 3. С. 243.

В. В. Розанов и П. М. Бицилли; второй подход из русских религиозно-философских критиков присущ Ф. М. Достоевскому и Д. С. Мережковскому, М. О. Гершензону и С. Л. Франку. В концепции Франка не только преодолеваются крайности, присущие первому подходу (несколько упрощенное толкование интеллектуализма литературы, представление о преимущественно рациональной природе мышления в поэзии и т. п.). Выдвигая требование анализа «формосодержания» искусства, вводя понятие «предметного мышления», критик, по существу, синтезирует сильные стороны, присущие первому и второму подходу, при этом солидаризируясь со вторым. Между тем в работах П. М. Бицилли, с которым polemизировал С. Л. Франк, отстаивание «выразительности» как сущности поэзии и «Совершенства» как сущности Пушкина, рассмотрение идейно-тематического содержания произведения как внеположного его форме привели к отвлеченному и абстрактному рационализму (все богатство пушкинской художественной философии сводится к «динамизму» и «неизъяснимости»).

По нашему мнению, научное пушкиноведение в лучших своих образцах также было устремлено к постижению духовного смысла пушкинских творений, сознательно или непроизвольно развивая тем самым лучшие традиции религиозно-философской критики. Перед новейшим литературоведением выдвигаются в связи с этим как задачи более целенаправленного освоения наиболее значительных достижений религиозно-философской пушкинианы, так и филологической верификации и корректировки некоторых ее положений.

Это, однако, не означает, что форма в поэзии Пушкина имеет сколько-нибудь подчиненное значение. На примере центральных для южного творчества поэта мотивов изгнания и бегства в гл. II прослеживается значение тех литературных моделей, тех «форм необходимости» (А. Н. Веселовский), трансформируя которые он преодолевал односторонность традиционных жанровых решений темы. При этом даже общая реально-биографическая канва иногда несколько нарушается, внутреннее же переживание лирическим героем моментов реальной биографии поэта несет на себе следы подлинного преобразования действительности: мыслимое, воображаемое оказывается сильнее происходящего, в ряде случаев оно теснит и преобразует его.

Творческое развитие Пушкина уже в южный период отмечено синтезом разнообразных стилевых и мировоззренческих традиций. Уже якобы чисто романтическая поэзия изгнанничества, трагического эгоизма первых лет ссылки в действительности обнаруживает некоторую сглаженность, смягченность по сравнению с Байроном, поскольку она связана с традициями русского романтизма, прежде всего Жуковского и Батюшкова. Однако помимо этой смягченности, свойственной всему русскому байронизму первой половины 1820-х годов, у Пушкина очень рано вырабатывается многостороннее отношение к действительности, возникающее за счет скрещивания художественных идей, относящихся к наследию античности, Ренессанса и Просвещения. Гораздо более органичными для Пушкина, по сравнению с Байроном, оказываются традиции «озерной

школы» с их философией ухода из города в природу, сказавшиеся в ряде стихотворений 1830-х годов, которые объединяются мотивом «побега». Это обнаруживает серьезную преемственность позднего Пушкина по отношению к художественной философии романтизма (только не крайнего, а умеренного), вскрывает в нем своеобразный новый виток увлечения руссоизмом, связанным теперь с идеализацией народного уклада жизни.

В гл. III утверждается мысль о единстве эстетической позиции Пушкина. При несомненных различиях между ее отражением в стихотворениях «Пророк» и «Поэт и толпа» это все же лишь разные стороны единой системы взглядов. Пушкинская концепция не совпадает с концепциями подчинения литературы агитационным политическим (декабристы) или религиозным (Жуковский) задачам. Неправомерны попытки уравнивать ее и с теорией «чистого искусства», в которой пушкинское понимание цели творчества как «идеала», то есть органического единства «красоты», «добра» и «истины», было редуцировано до одного только первого члена. В то же время в требованиях Пушкина независимости поэзии вовсе не отрицается необходимость влияния литературы на общество, но предполагается эффективность органического, самопроизвольного, а не преднамеренного воздействия.

Генетически эти представления связаны с эстетическими идеями Канта, в частности, с его концепцией «целесообразности без цели», пришедшими к Пушкину через посредство раннеромантической европейской и русской эстетики (Ж. де Сталь, И.-В. Гете, А. И. Галич и др.). Некоторые крайности Пушкина в решении темы «поэт и толпа» были неорганичны для зрелого его творчества, не случайно уже в сонете «Поэту» и особенно в послании «С Гомером долго ты беседовал один» они сменяются мотивами независимого равнодушия и снисходительности к публике.

Финальные строки стихотворения «Герой» — «Тьмы низких истин мне дороже // Нас возвышающий обман», — традиционно интерпретируемые как рецидив романтических убеждений, в действительности также формулируют один из центральных принципов пушкинской концепции творчества. Принцип этот, помимо объяснения особой природы образа Татьяны в «Евгении Онегине», позволяет понять также и соотношение, например, изображения Пугачева в «Истории Пугачева» как безвольной марионетки в руках главарей восставших и образа «вожатого», чудесного спасителя в «Капитанской дочке».

На примере сопоставления пушкинского «Поэта» (1827), а также стихотворения А. С. Хомякова «Отзыв одной даме» показана плодотворность тенденции к уменьшению расстояния между Пушкинным и «любомудрами», наблюдаемая в некоторых работах последнего времени. Правомерно, по-видимому, говорить не о полемике, а лишь о бессознательной корректировке Пушкиным представлений «любомудров» о соотношении между художником в минуты творчества и реальным человеком в повседневной жизни.

Пренебрежительная оценка обычного земного существования характерна не для всех «любомудров», а лишь для тех, кто разделял философские и эстетические идеи Шеллинга и шеллинги-

анцев, в то время как другие из них — Шевырев, Мельгунов, Веневитинов — испытывали в это время серьезное воздействие Гете и Вакенродера и обнаруживали большее сходство с Пушкиным. Вопреки распространенному мнению, эстетика иенского романтизма в лице ее раннего представителя В.-Г. Вакенродера также оказывала влияние на Пушкина. Это еще одно подтверждение внутренней близости поэту именно раннеромантической эстетики, исповедовавшей идеалы прекрасной ясности и меры, чуждой иррационализму, а также устремленности к темным сторонам жизни и болезненным проявлениям человеческой природы, еще сохранявшей связь с идеями классицизма и Возрождения.

Об этом же свидетельствует и пушкинская мысль о восприимчивости подлинного поэта ко всем самым разным сторонам реальности, развитая в «Моцарте и Сальери» и стихотворении «Эхо», при отчетливой ориентации на художественный универсализм и «предметное мышление» Гете, воспринятые, по-видимому, через посредство тех же Рожалина, Шевырева и Веневитинова. Стихотворение «Эхо» при этом, содержащее симптоматичную реминисценцию из веневитиновской пьесы «Я чувствую, во мне горит», может с некоторыми оговорками рассматриваться как декларация важнейшего принципа «предметного мышления»: совпадения «отклика», то есть запечатленного наблюдения, с художественным познанием. Обнаруженная в повести «Египетские ночи», а также в стихотворениях «Дорожные жалобы» и «Когда за городом, задумчив, я брожу» ориентация на Сисмонди рассматривается в книге как лишнее свидетельство в пользу значительной зависимости пушкинского решения темы поэта и поэзии от эстетики кружка Коппе, сложившегося вокруг мадам де Сталь.

Материал, приведенный гл. V, упирается в общий вопрос о соотношении художественного и публицистического мышления. Так, художественную философию «Полтавы» отличает чрезмерная близость к недостаточно критически воспринятой поэтом идее исторической необходимости, усвоенной главным образом из французской романтической историографии. Поэма откровенно тенденциозна и не столько подвергает творческой проверке, сколько иллюстрирует разделяемые Пушкиным господствующие философско-исторические представления эпохи.

Идеи, на которые поэт ориентируется в «Медном всаднике», уже лишены крайностей, которые отличали прежнее направление «доктрины», но дело не только в этом. Как мы видели, пушкинское решение темы теперь уже не обнаруживает полного совпадения с освещением ее во французской романтической историографии. Творческое претворение этих представлений в «Медном всаднике» гораздо значительнее. Более того, Пушкин в «Медном всаднике» и сосредоточивает свое внимание как раз на серьезной проблеме оплаченности прогресса человеческими жертвами, которая была весьма дискуссионной у «доктринеров» и не могла быть решена ими. Пушкин подвергает эту проблему художественному исследованию, открывая сложное, неоднозначное ее решение, которое, разумеется, и не было возможно в рамках французской романти-

ческой историографии в силу самой специфики публицистической мысли.

Пушкинской абсолютизации «закона» в «Полтаве» предшествовало диалектическое решение другого аспекта данной философско-исторической категории — его соотношения со «случаем» (см. гл. IV). Именно философско-исторический, а не пародийно-литературный подтекст определяет главную тему «Графа Нулина». Пушкинская трактовка темы соотношения «случая» с «законом» или «необходимостью» также несет на себе следы отчетливой ориентации на французскую романтическую историографию, однако направлена полемически против доведения ею до *pes plus ultra* идеи предопределения. У Пушкина мы находим сочетание признания исторической необходимости с ощущением значимости единичного поступка, позицию, лишенную как крайностей «теории мелких причин» великих последствий, так и издержек позиции «доктринеров».

Избежать их поэту помогло его эстетическое ощущение безграничности жизни, в особенности актуализированное в поэме за счет традиций жанра шутливой поэмы, прежде всего байроновского «Беппо». Полемизируя в том числе и с фатализмом Байрона, Пушкин в «Графе Нулине», зависимость которого от «Беппо» до сих пор недооценивается, разделяет его позицию как художника: в принципе обманутого ожидания, на котором построена поэма английского поэта, реализуется художественная философия непредсказуемости.

Рубеж 1820—1830-х годов стал для Пушкина временем перехода его из разряда «людей судьбы» в разряд «людей Провидения». Именно случай как «мощное, мгновенное орудие Провидения» становится одним из сквозных мотивов пушкинского творчества 1830-х годов. То, что иногда представляется нам как действие слепой Судьбы, есть на самом деле проявление мудрого замысла Провидения — таков основной смысл повести «Метель». Но он свободен от религиозно-дидактических обертонов, характерных, например, для поэзии Жуковского, а слит с особым настроением этой повести — настроением чудес и праздничности, света и любви, юмора и благоволения, связанным с сознательной ориентацией на народно-православные традиции — святочную обрядность и символику. Тема «провиденциального случая», намеченная современной Пушкину европейской литературой и мыслью, решается уже в чисто русском ключе.

Это же характерно и для пушкинского решения темы смерти в 1830-х годах в стихотворениях «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Дорожные жалобы», «Когда за городом, задумчив, я брожу», «Мирская власть». Однако в то же время оно сохраняют свою гуманистическую основу, сложившуюся у Пушкина еще в произведениях первого петербургского и южного периодов. Парадоксальным образом у Пушкина гуманизм и христианство не оказываются началами взаимоисключающими. Это составляет даже внутреннюю тему одного из его произведений порубежного между 1820 и 1830 годами периода «Пира во время чумы». Гуманистическое в своей основе, связанное с художественно-философскими идеями



Монтеня и Шекспира, противостояние смерти оказывается в пьесе состоятельным в соотношении с чисто религиозной моралью. В то же время ренессансно-просветительское представление о смерти как одном из звеньев естественного закона всеобщего изменения и поступательного развития человека, смены поколений корректируется в стихотворениях «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и «Дорожные жалобы» согревающей антииндивидуалистичностью пушкинской поэзии, ее задушевностью, мотивами неистребимой тяги к «милому пределу» и живости воспоминания как залога бессмертия. Вполне укладывающаяся в проблематику европейского романтизма, пушкинские произведения на тему смерти воплощают глубоко национальный вариант художественной философии, затрагивающий и определенные элементы русской ментальности вообще и, соответственно, русской религиозности.

Гуманизм и христианство уживаются в творчестве Пушкина в силу несистемного характера всякой художественной философии, а также в силу особой природы его христианства. Это русское православие, взятое не в его догматическом и аскетическом варианте, а как «оптимистическое, жизнерадостное отношение к жизни» (С. Булгаков). К тому же пушкинское христианство отчасти ориентировано на народную религиозность с присущими ей духом праздничности и игровыми моментами, наследием языческих верований.

Трактовка наиболее существенных художественных тем зрелым Пушкиным заключается, по существу, в поисках особой, согласной с самым духом русского народа, коррекции европейского гуманизма и романтизма.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ЖМНП — Журнал Министерства народного просвещения  
Известия ООИ — Известия АН СССР. Отделение общественных наук  
Известия СЛЯ — Известия АН СССР. Серия литературы и языка  
ЛН — Литературное наследство  
ОА — Остафьевский Архив князей Вяземских

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Александр I 121  
 Алексеев М. П. 84, 101—102, 109, 112—114, 175  
 Альгаротти Ф. 114  
 Амфитеатров А. В. 179  
 Анненков П. В. 13, 46, 55, 173  
 Ансильон Ф. 106  
 Антоний (Храповицкий) 180  
 Артамонов С. Д. 64, 162  
 Асмус В. 183  
 Ахматова А. А. 86
- Баевский В. С. 35  
 Базанов В. Г. 56  
 Байрон Джордж Гордон Ноулз 43—55, 65—67, 90, 117, 122—126, 128, 137—138, 141—142, 162, 185, 188  
 Балаш П.-С. 80, 127—128, 130  
 Барант П., де 116—118, 121, 125, 128, 131, 146, 150—151  
 Баратынская А. Л. 12  
 Баратынский Е. А. 12, 37, 39, 56, 65  
 Барбье Огюст 84  
 Бароти Т. 166  
 Барсуков Н. 126, 156  
 Батюшков К. Н. 44, 49—50, 59, 66, 84, 88, 163—164, 171, 185  
 Бахтин М. М. 35  
 Белинский В. Г. 12—13, 20, 141, 152, 169, 184  
 Беньян Дж. 67  
 Берковский Н. Я. 174, 178  
 Берман Я. З. 23  
 Бертье-Делагард А. Л. 46  
 Бестужев (псевд. Марлинский) А. А. 37, 109  
 Бестужев Н. А. 37  
 Бицилли П. М. 29—33, 72—73, 185  
 Благой Д. Д. 46, 70, 82—83, 113, 116  
 Бобров С. 140—141  
 Богаевская А. 45, 123  
 Бонди С. М. 74, 119, 121  
 Боровков А. 77  
 Борхард Н. 77  
 Боссюэ Жак Бенинь 172  
 Ботвинник Н. М. 85
- Бочаров С. Г. 6, 35  
 Бремон А. 32  
 Бродский Н. Л. 172  
 Брюсов В. Я. 23, 99  
 Буало-Депрео Никола 39—40  
 Булгаков Сергей см. Булгаков С. Н.  
 Булгаков С. Н. 33—34, 181, 189  
 Булгарин Ф. В. 93  
 Бутакова В. 167, 169  
 Бухштаб Б. Я. 86
- Вакенродер В.-Г. 84—86, 98—103, 107, 187  
 Васильев В. А. 72  
 Вацуро В. Э. 86, 93, 106, 109, 131  
 Венгеро С. А. 44, 50, 54, 137—138, 165  
 Вeneвитинов Д. В. 71, 96—97, 107—108, 187  
 Вергилий Марон Публий 60  
 Вершинина Н. Л. 112—113  
 Веселовский А. Н. 43, 50, 185  
 Вильмен А.-Ф. 144, 147  
 Вильсон Дж. 165  
 Виноградов В. В. 53, 113  
 Винокур Г. О. 35  
 Виппер Ю. Б. 67  
 Владимирский Н. 165  
 Вольтер Мари Франсуа Аруэ 5, 114, 116—120, 122, 143, 148, 173  
 Вордсворт В. 89—90, 92, 174, 176—177  
 Вульф А. Н. 115  
 Выготский Л. С. 11  
 Вяземский П. А. 37—39, 41, 45—47, 51, 54, 119, 161
- Гадамер Х.-Г. 8  
 Галич А. И. 41, 71—72, 76, 186  
 Гальцева Р. А. 35  
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих 128  
 Георгиевский П. Е. 41  
 Гераклит Эфесский 27  
 Гершензон М. О. 17, 22—24, 29—30, 112, 128—129, 185  
 Герштейн Э. Г. 86

- Гете Иоганн Вольфганг 5, 8, 10, 25—27, 31, 73, 77—79, 93, 103, 105—108, 144, 162, 164, 169, 186—187  
 Гизо Франсуа Пьер Гийом 116, 119, 144, 146—149, 151, 155  
 Гинзбург Л. Я. 35, 44, 96, 98—99, 109, 177  
 Гиппиус В. 181  
 Глаголев А. 109—110  
 Глинка Ф. Н. 43, 50, 57—58  
 Гнедич Н. И. 37, 50, 56—57, 59, 61, 93, 103  
 Гоголь Н. В. 20, 35, 184  
 Гольбах Поль Анри 172  
 Гомер 20, 60  
 Гораций Квинт Флакк 5  
 Гордин А. М. 113, 115, 127  
 Городецкий Б. П. 160  
 Готшед Иоганн Кристоф 71  
 Градовский А. Д. 15  
 Грей Томас 175—176  
 Григорьев А. А. 14, 19, 31, 33  
 Гуковский Г. А. 35, 112, 116, 142, 170  
 Гумберт К. 45, 123  
 Гумбольдт Вильгельм, фон 11  
 Гуральник А. А. 14  
 Гуревич А. М. 35, 66, 68, 70, 81—82, 100, 183—184  
  
 Дашкевич Н. 50  
 Дела-Барт 94—95  
 Делорм Жозеф см. Сент-Бёв Шарль Огюстен  
 Дельвиг А. А. 56—57, 61, 91, 93—95, 97, 176  
 Державин Г. Р. 138, 155  
 Дмитриев Ив. Ив. 37, 46  
 Добролюбов Н. А. 88  
 Достоевский Ф. М. 12, 15—16, 21, 78, 165, 185  
 Дружинин А. В. 13  
 Дрягин К. В. 183  
  
 Евлахов А. 72  
 Егоров Б. Ф. 14  
 Егунов А. Н. 56  
  
 Жирицкий Л. В. 58—60  
 Жирмунский В. М. 48, 53, 106, 122—123, 141—142  
 Жуковский В. А. 45—46, 50, 86, 133, 163—164, 171, 176, 185—186, 188  
  
 Заборов П. Р. 73, 173  
  
 Иванов Вяч. Ив. 33—34, 87  
 Измайлов Вл. 106  
 Измайлов Н. В. 23, 141, 143, 148  
 Ильин И. 33  
 Ингарден Р. 11  
 Италик Силий 167  
  
 Каган М. С. 71  
 Кайданов И. К. 140  
 Калининский И. П. 132—133  
 Кальдерон де ла Барка Педро дон 74  
 Каменский З. А. 40  
 Кант Иммануил 40, 71—75  
 Каразин В. Н. 56—57  
 Карамзин Н. М. 50  
 Карл XII Великий 122, 142—143, 151  
 Катенин П. А. 38  
 Катков М. Н. 12, 14—15, 76  
 Кибальник С. А. 178  
 Кожин В. 170—171  
 Коллатин 114  
 Колридж Самуэль Тейлор 67  
 Кольридж см. Колридж Самуэль Тейлор  
 Комарова В. П. 162  
 Комарович В. 144—145  
 Констан Б. см. Констан де Ребек Бенжамен Анри  
 Констан де Ребек Бенжамен Анри 75  
 Копле 111, 187  
 Корнель П. 118  
 Корнуолл Барри (наст. имя и фамилия Брайан Уоллер Проктор) 104, 108  
 Корнуоль Бари см. Корнуолл Барри  
 Коровин В. И. 35, 66, 128  
 Косминский Е. А. 120  
 Котляревский Н. А. 71, 179—180  
 Кочубей В. Л. 150  
 Кочубей М. 65, 150  
 Кромвель Оливер 117—118  
 Кроче Бенедетто 32—33  
 Кузен В. 144—145, 147, 149, 151—152  
 Кюхельбекер В. К. 37, 56—57, 61, 81—82, 91—95, 97, 100  
  
 Лагарп Жан Франсуа, де 41, 86—87, 94—95  
 Лапшин И. И. 166  
 Ларошфуко Франсуа, де 115  
 Латуш А. 84  
 Левин Ю. Д. 124  
 Легуве 37  
 Левкович Я. Л. 67, 172  
 Лемонте П.-Э. 117, 119—122  
 Ленжанд Жан, де 60—61  
 Леонардо да Винчи 101  
 Леонтьев К. Н. 179  
 Лермонтов М. Ю. 35, 184  
 Лернер Н. О. 44  
 Лесков Н. С. 181  
 Лессинг Готхольд Эфраим 71  
 Ливий Тит 113  
 Липранди И. П. 58, 139  
 Лихачев Д. С. 133  
 Лотман Ю. М. 35, 39—40, 44, 49, 51, 55, 65—66, 92, 114, 132, 150, 156, 168, 172, 174, 176—177  
 Лукреций Кар Тит 163  
 Людовик XIII 60  
 Людовик XIV 120—121, 147—148

- Мабли Габриэль Бонно, де 114  
 Мазепа И. С. 142—144  
 Маймин Е. А. 96—98, 108  
 Мандельштам О. Э. 86  
 Мандзони А. 77, 80  
 Манзони А. см. Мандзони А.  
 Малгерб 38, 68  
 Маркович В. М. 35—36  
 Медведева И. Н. 56  
 Мейлах Б. С. 36, 41—42, 70, 93—94  
 Мельгунов Н. М. 84, 98, 187  
 Меньшиков М. О. 17—19, 87, 178, 184  
 Мережковский Д. С. 12, 15—17, 19, 21—  
 22, 24, 26, 29, 87, 134, 164—165, 185  
 Минц З. Г. 16  
 Минье Огюст 149, 151  
 Мицкевич А. 65  
 Мишле Жюль 151  
 Модзалевский Б. Л. 84  
 Монтень Мишель, де 5, 63, 162—163,  
 166—170, 172, 189  
 Морозов П. О. 89  
 Моцарт Вольфганг Амадей 100—103  
 Муханов 74  
 Мюссе Альфред, де 123
- Набоков В. В. 168  
 Надсон С. Я. 29—30  
 Наполеон I Бонапарт 54, 122, 137, 147,  
 154  
 Недзельский Б. Л. 46  
 Николай I 81  
 Новалис (наст. имя и фамилия Фридрих  
 фон Харденберг) 82
- Овидий Назон Публий 55, 58—62, 137  
 Овсянко-Куликовский Д. Н. 165  
 Осипова П. А. 64
- Панченко А. М. 133, 179—180  
 Парини Дж. 176  
 Парни Эварист Дезире де Форж 50  
 Паскаль Блез 117—118  
 Пастернак Б. Л. 162  
 Пеллико Сильвио 38, 118  
 Перцов П. 15  
 Пестель П. И. 161  
 Петр I Алексеевич 31, 122, 141, 143, 148,  
 150—152  
 Петров В. П. 138, 140—141  
 Пиндемонти Ипполито 60, 171, 174—176  
 Писарев Д. И. 17, 88  
 Платон 24  
 Платонов А. 36, 152—153  
 Плетнев П. А. 56, 106, 144  
 Плутарх 80, 113  
 Поварцов С. 21  
 Поволоцкая О. 129  
 Погодин М. П. 120, 126—127, 144, 153—156  
 Позов А. 33—34  
 Полевой Н. А. 106, 144, 155  
 Полонский Я. П. 18, 178
- Поньрко Н. В. 133  
 Постум Агриппа 149  
 Потемкин А. А. 11, 15, 24  
 Прадт 147  
 Пресняков О. П. 11  
 Прозоров Ю. М. 115  
 Пугачев Е. И. 78  
 Пумпянский Л. В. 155  
 Пушкин Л. С. 82  
 Пушин И. И. 64
- Раевская (Орлова) Е. Н. 50  
 Раевские 46—47, 49—50  
 Раевский Н. Н. (1771—1829) 50, 57—58  
 Рассел Б. 166  
 Рафаэль Санти 102  
 Реизов Б. Г. 7, 117—119, 121, 131, 134,  
 146—147, 149, 151—152  
 Ремизов А. М. 129  
 Робертсон 120  
 Рогов В. 177  
 Роднянская И. Б. 35  
 Рожалин Н. М. 106, 187  
 Розанов В. В. 17, 19—21, 23, 105, 180—  
 181, 185  
 Розанов М. Н. 60, 174—176  
 Ронсар П., де 38, 70  
 Румянцев П. А. 139—140  
 Румянцев-Задунайский П. А. см. Румян-  
 цев П. А.  
 Руссо Жан Жак 65—66, 161  
 Рылеев К. Ф. 56, 82, 143
- Сазонович С. И. 140  
 Сайтанов В. А. 67  
 Сальери Антонио 100—103  
 Самарин Р. М. 67  
 Сандомирская В. Б. 51  
 Свасьян С. 7  
 Сен-Симон А. 117  
 Сент-Бев Шарль Огюстен (псевд. Жозеф  
 Делорм) 89—93  
 Сервантес Сааведра Мигель, де 170  
 Серман И. З. 142, 145  
 Сисмонди Жан Шарль Леонар Симонд,  
 де 109—111, 171, 175—176  
 Скафтымов А. П. 35  
 Скотт Вальтер 5, 126, 134  
 Слиннина Э. В. 6, 68, 91  
 Снегирев И. 132  
 Соболев П. В. 71  
 Соколов А. Н. 123, 141  
 Соловьев Вл. С. 17—18, 33, 69, 75—76,  
 87, 90—91, 99—100, 179, 184  
 Сталь (урожд. Неккер) Анна Луиза  
 Жермена, де 41, 72—77, 79—80, 106,  
 109, 111, 130, 158  
 Сталь Ж., де см. Сталь (урожд. Неккер)  
 Анна Луиза Жермена, де  
 Сталька 45, 123  
 Старк В. П. 81—83  
 Стенник Ю. В. 137—138, 141—142

- Степанов Л. А. 109  
 Степун Ф. А. 33, 178  
 Строганов М. В. 81, 104  
 Струве П. Б. 21, 33  
 Сукач В. 21  
 Сумцов Н. Ф. 99—100
- Табориская Е. М. 68  
 Тарквиний Секст 113—114  
 Тархов А. И. 134  
 Тассо Торквато 44  
 Тацит Публий Корнелий 7, 117, 146, 149  
 Теляков В. 51, 62  
 Тик Людвиг 82, 84  
 Титов В. П. 84—86, 98  
 Тойбин И. М. 116, 126—127, 136, 153—156, 176  
 Толстой Л. Н. 15, 21, 165, 181  
 Толстой Я. Н. 55  
 Томашевский Б. В. 6, 22, 35, 41, 47, 51, 58—60, 64, 66, 73, 77, 106, 109, 116, 119, 136—137, 140, 146, 159  
 Тургенев А. И. 44—47, 50, 119, 138, 147  
 Тургенев И. С. 181  
 Тургенев Н. И. 164  
 Тынянов Ю. Н. 35  
 Тыркова-Вильямс А. 179  
 Тьер Адольф 149—150  
 Тьерри Огюстен 116, 146, 153  
 Тютчев Ф. И. 24—25, 27, 31
- Федотов Г. П. 33, 181  
 Флориан 37  
 Фомичев С. А. 62, 138, 150, 165—166  
 Фонвизин Д. И. 78  
 Франк С. Л. 6, 24—36, 39, 105, 170, 179, 185  
 Фридендер Г. М. 13, 122—123  
 Фридман Н. В. 70  
 Фурманов Дм. 78
- Хализев В. Е. 35  
 Хлебников Велимир 165  
 Хлодвиг I 149  
 Ходасевич В. Ф. 30, 39  
 Хомяков А. С. 87, 96—98, 186  
 Хэзлит В. 177
- Цветаева М. И. 79, 165  
 Чаадаев П. Я. 50, 52, 57, 60  
 Чедасв см. Чаадаев П. Я.  
 Чебанова О. Е. 118, 126  
 Чернышевский Н. Г. 119  
 Чириков С. Г. 140  
 Чудаков А. П. 11, 35  
 Чхеидзе А. 146
- Шатобриан Ф.-Р., де 144—146, 173—174  
 Шевырев С. П. 70, 84, 86, 98, 187  
 Шекспир В. 5, 34, 64, 66, 74, 112—113, 117, 124—125, 144, 162, 168, 173, 189
- Шеллинг Фридрих Вильгельм 14, 40, 71—72, 98, 107—108, 186  
 Шенье Андре Мари 84, 88  
 Шиллер Иоганн Фридрих 106  
 Шлегель Август Вильгельм 40, 74, 77, 107, 144  
 Шлейермахер Ф. 8  
 Шпет Г. Г. 71  
 Штейн А. 116  
 Штейн С. 180
- Эйдельман Н. Я. 149  
 Эйхенбаум Б. М. 112  
 Энгельгардт Б. 174
- Юм Дэвид 120
- Языков Н. М. 64, 180  
 Яковлев Н. В. 89—90, 104, 165  
 Якубович Л. А. 144
- Balanche P.-S. 125, 130  
 Barante P., de 117, 121, 125, 128, 150—151  
 Barnes B. 162  
 Bizilli P. 72
- Chénier A. 88  
 Cousin V. 146
- Goethe J.-V. 105  
 Guizot F. 119, 147, 149
- Hazlitt W. 177  
 Henning I. A. 73
- Leighton L. G. 183  
 Lemontey P.-E. 121
- Ovide 58—61
- Sain-Simon A. 117  
 Shaw T. 183  
 Simonde de Sismondi, J.-C.-L. 109—110, 171, 176  
 Staël J. 73—74, 76—77, 106, 130  
 Stilman L. 183
- Voltaire 120
- Wordsworth W. 177

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ПУШКИНА

Анджело 28

<Баратынский> 38

Баратынскому из Бессарабии («Сия пустынная страна») 65

Барышня-крестьянка 128, 134—135

Бахчисарайский фонтан 137, 142

Борис Годунов 7, 64, 66, 116—117, 144, 146, 149

Брожу ли я вдоль улиц шумных 63, 167, 169—171, 173, 188, 189

В часы забав или праздной скуки 168

Вадим 137

Вновь я посетил 63—64, 172, 177

<Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине»> 37

Возражения критикам «Полтавы» 144

Вольность 136

Воспоминания в Царском Селе 138

Герой («Да, слава в прихотях вольна») 77, 79, 186

Граф Нулин 6, 9, 28, 34, 112—113, 115, 117, 120—127, 134—135, 146, 156, 188

Для берегов отчизны дальной 64

Домик в Коломне 23, 123, 133, 181

Дорожные жалобы 169—171, 173, 187—189

Друзьям («К чему, веселые друзья; другая редакция: «Богамы вам еще даны») 64

Евгений Онегин 15, 35, 49, 74, 78, 114, 119, 122—124, 132, 144, 156, 160, 181, 186

Египетские ночи 37, 85, 99, 109—110, 156, 187

Езерский 85

Еще одной высокой, важной песни 64

<Заметка о «Графе Нулине»> 9, 113—116, 118

Замечания на «Анналы» Тацита 116, 146, 149

И. И. Пушкину («Мой первый друг, мой друг бесценный») 64

Из Пиндемонти («Не дорого ценю я громкие права») 60, 66, 175, 178

Из письма к Гнедичу («В стране, где Юлией венчанной...») 56, 59

История Пугачева 78, 146, 186

К\*\*\* («Зачем безвременную скуку») 44

К Каверину («Забудь, любезный мой Каверин») 173

К Н. Я. Плосковой («На лире скромной, благородной») 104

К Овидию («Овидий, я живу близ тихих берегов») 58—61, 63—64, 138, 172

К Языкову («Издrevле сладостный союз») 64

Кавказский пленник 44, 46, 53, 57, 64, 66, 171

Капитанская дочка 35, 78—79, 128, 134

Когда за городом, задумчив, я брожу 96, 174, 187—188

Кривцову («Не пугай нас, милый друг») 164, 166

Кто видел край, где роскошью природы 49, 57

Люблю ваш сумрак неизвестный 159, 164

Мадонна 86

Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» 39

Медный всадник 9, 16, 28, 30—31, 96, 134, 136, 141, 145, 149, 150, 152—153, 156—157, 187

Метель 23, 78, 128—129, 131—133, 135, 181, 188

Мирская власть 180, 188

Мне бой знаком — люблю я звук мечей 166

Мне вас не жаль, года весны моей 44, 51—52, 62

- Моцарт и Сальери 93, 100—103, 106, 187
- Надеждой сладостной младенчески дыша 159—161, 163
- Наполеон («Чудесный жребий совершился») 44, 53, 137—138, 141
- Не дай мне бог сойти с ума 66—67
- О г-же Сталь и о г. М[ухано]ве 74
- О народной драме и драме «Марфа Посадница» 37, 73, 144
- О ничтожестве литературы русской 38
- О поэзии классической и романтической 73
- О поэтическом слогe 37
- «Об обязанностях человека». Сочинение Сильвио Пеллико 38, 118
- Ответ Анониму («О, кто бы ни был ты, чье ласковое пенье») 80, 89, 92—93
- Отрывки из писем, мысли и замечания 37—38
- Отрывки из путешествия Онегина 49
- Отрывок из письма к Д. 136
- Отцы-пустынники и жены непорочны 180
- П. А. Осиповой («Быть может, уж недолго мне») 64
- Памятник («Я памятник себе воздвиг нерукотворный») 109, 160, 175, 178
- Пиковая дама 128, 134, 178
- Пир во время чумы 160, 164—167, 169, 188
- Повести покойного Ивана Петровича Белкина 35—36, 131
- Погасло дневное светило 44, 47, 50—52, 62, 66
- Полтава 64, 122, 136, 141—146, 148—150, 153, 156—157, 187—188
- Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит 30, 66—67, 180
- Посвящение Н. Н. Раевскому 57—58
- Поэт («Пока не требует поэта») 91, 94, 96, 99—100, 186
- Поэт и толпа («Поэт на лире вдохновенной») 19, 69—70, 72, 80, 82, 84, 87—88, 186
- Поэт и чернь 80
- Поэту («Поэт, не дорожи любовью народной») 80, 86—87, 89, 91, 93, 186
- Предчувствия 166
- Придет ужасный час, — твои небесны очи 159—160
- Прозерпина 164
- Пророк 69—70, 80, 82, 88, 99—100, 103, 186
- Путешествие Онегина 65
- С Гомером долго ты беседовал один 83, 89, 91, 100, 186
- Свободы сеятель пустынный 81
- Сказки (Noël) («Ура! в Россию скачет...») 64
- Соловей и роза 108
- Сто лет минуло, как тевтон 64
- Странник («Однажды странствуя среди долины дикой») 66—67
- Таврида («Ты сердцу непонятный мрак») 158—159, 161, 164
- <Газит> 16, 64
- Три ключа («В степи мирской, печальной и безбрежной») 64
- Увы, зачем она блистает... 51
- Фатам, или Разум человеческий 173
- Ф. Н. Глинка 57—58
- Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Тешлякова 51, 62
- Цыганы 15, 64, 66—67, 137—138
- Чаадаеву («К чему холодные сомнения?») см. Чаадаеву с морского берега Тавриды
- Чаадаеву («В стране, где я забыл тревоги прежних лет») 57—60
- Чаадаеву с морского берега Тавриды 52
- Чугун кагульский, ты священ... 138
- Эхо («Ревет ли зверь в лесу глухом») 20, 93, 100, 103—105, 107—108, 187
- Я видел Азии бесплодные пределы 44, 52
- Я пережил свои желанья 44, 53
- Noël см. Сказки
- <Роман в письмах> 137
- Рославлев 78
- Руслан и Людмила 50, 64

## SUMMARY

The book contains essays dealing with the central and the most general ideas of Pushkin's works. The author analyses Pushkin's way of regarding human life by emphasizing the recurrent themes that the poet develops in his different works. He examines primarily the ideological and aesthetic context of Pushkin's works.

The book represents an attempt to investigate, to question, and to develop an approach to Pushkin as a profound philosopher of life, an approach previously developed by some Russian philosophical critics. Following Semen L. Frank the author draws attention to the spiritual sense of Pushkin's works. Being aware of the necessity of analyzing the content and the form at the same time, he reminds us of the real existence of the ideological aspect of literature, even in works which seem to be completely non-ideological.

The uniformity of the Russian aesthetic position is confirmed in the book. The author analyses the poems «The Prophet» and «The Poet and the Crowd» and comes to the conclusion that although they seem to display different concepts of the poet's role they do not contradict each other but rather reflect different aspects of a unified system of options. The first poem conveys the idea of the poet influencing the people, while the second one stresses the independence of literature from public opinion. On the one hand, Pushkin appears to embrace the aesthetic ideas of the Decembrists, on the other hand, he seems to share the dictum of «art for art's sake».

In fact, Pushkin's aesthetic theory does not fully coincide with either of these, but it is connected with the concept of «an ideal» as the unity of «beauty», «kindness» and «truth». The poet borrowed this concept from aesthetic treatises by M-me Staël and Alexander Galich, who in turn had received it from I. Kant (Zweckmäßigkeit ohne Zweck). Therefore, Pushkin does not deny that the poet should influence the people; he demands that this influence is to be organic and not-intentional.

Pushkin's aesthetic theory is related to early European romantic aesthetics and is based on the concept of sublimating «low reality». Some of Pushkin's ideas resemble the aesthetic views of those Liubomudry who followed in the footsteps of Goethe and Wackenroder (Shevryev, Melgunov and Venevitinov), rather than Schelling.



Pushkin's philosophy of history is linked to the so-called French Romantic Historical Doctrine (F. Guizot, O. Thierry, P. de Barante). In his approach to the problem of historical progress and the price people pay for this progress, the poet sometimes follows too strictly the dominant ideology of the epoch («Poltava»). The true literary achievements emerge only when he is ambivalent and free of ideological tendencies (as happens in «The Bronze Horseman»).

Pushkin's dialectics of chance and historical laws are counterposed not only to the doctrine of the accidental character of history (See his «Note on «Count Nulin») but also to the idea of a law-governed history. The ironic morality of the poem makes us think that Pushkin shares the second concept, but the form of the facetious poem and the philosophy of unexpectedness of life appropriate to this genre supports the opposite impression. One may find an analogous phenomenon in Pushkin's tale «The Blizzard». What seems to us to be the action of a blind fate is, in fact, a display of wise Providence. The meaning of the tale, however, is free from religious didactic patterns perhaps because of its peculiar emotional tone which brings to mind the specifically Russian holiday «sviatky».

This can help us to understand why Pushkin's attitude to the world combines Christian as well as Renaissance elements. Pushkin's Christianity is close to the popular (folk) Christianity which contains some pagan traditions. That is why being inspired towards the end of his life by Christian morality Pushkin always preserves a very calm, the Renaissance-like attitude towards death. His positive approach to reality, to a certain degree, is the outcome of the individualistic character of his poetry (one of the most general features of Russian art and mentality in general).

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	5
Глава I. ПУШКИН В РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ КРИТИКЕ .....	11
1. От М. Н. Каткова к Ф. М. Достоевскому и Д. С. Мережковскому .....	12
2. Вл. С. Соловьев и М. О. Меньшиков, В. В. Розанов и М. О. Гершензон .....	17
3. Концепция С. Л. Франка .....	24
4. Подход П. М. Бицилли .....	29
5. Проблема «метафизики Пушкина». Вяч. Иванов и А. Позов ..	33
6. Религиозно-философская критика и научное пушкиноведение ..	35
7. Пушкин о художественном мышлении .....	36
Глава II. ИЗГНАНИЕ И БЕГСТВО. ЛИТЕРАТУРНОСТЬ И АВТОБИОГРАФИЗМ .....	43
1. Реально-биографическое изгнание и условно-поэтическое бегство? .....	43
2. Пушкин, «Чайльд-Гарольд» и лирика Байрона .....	47
3. Пушкинский «остракизм». «Вослед» Овидию? .....	55
4. «Элегии с Понта» А. С. Пушкина .....	57
5. Послание «К Овидию». Прорыв к многосторонности .....	60
6. Опять «изгнанник добровольный»? Мотив «побега» в лирике 1830-х годов .....	64
Глава III. ПОЭТ И ПОЭЗИЯ. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТВОРЧЕСТВА .....	68
1. Независимость и цели поэзии в эстетике Пушкина .....	69
2. Принцип романтической сублимации .....	75
3. Пушкин и постмодернизм .....	79
4. «Пророк» и «Поэт и толпа». Пушкин и «чистая поэзия» .....	80
5. Сонет «Поэту», «Ответ анониму» и послание «С Гомером долго ты беседовал один» .....	89
6. Стихотворение «Поэт». Пушкин и «любомудры» .....	94
7. «Моцарт и Сальери». Пушкин и Вакенродер .....	100
8. Стихотворение «Эхо». «Предметное мышление» Пушкина .....	103
9. «Египетские ночи». Пушкин и Сисмонди .....	109

Глава IV. СЛУЧАЙ И ЗАКОНОМЕРНОСТЬ. СУДЬБА И ПРОВИДЕНИЕ . . . . .	112
1. Философско-исторический подтекст в «Графе Нулине» . . . . .	112
2. «Граф Нулин» и «Беппо» Байрона . . . . .	122
3. «Мощное, мгновенное орудие Провидения» . . . . .	126
4. Диалектика Судьбы и Провидения в «Метели» и других произведениях 1830-х годов . . . . .	128
Глава V. ИСТОРИЧЕСКАЯ ТЕМА. «ПРОВИДЕНЦИАЛЬНАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ» И «МОРАЛЬ УСПЕХА» . . . . .	136
1. «Мифологические предания» и «воспоминания исторические» . . . . .	136
2. Пушкинская «Полтава» как поэма о «провиденциальной необходимости» . . . . .	141
3. Нравственный релятивизм в «Полтаве» . . . . .	148
4. «Медный всадник» и «мораль успеха» у французских романтических историографов . . . . .	150
Глава VI. ТЕМА СМЕРТИ. ПРОБЛЕМА РЕЛИГИОЗНОСТИ ТВОРЧЕСТВА ПУШКИНА . . . . .	158
1. «Таврида» и стихотворный триптих 1822—1824 годов . . . . .	158
2. «Пир во время чумы». Пушкин и ренессансный гуманизм . . . . .	164
3. «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и «Дорожные жалобы». Европейский «общий закон» и русское самоотречение . . . . .	169
4. «Когда за городом, задумчив, я брожу». Пушкин, И. Пиндемонте и В. Вордсворт . . . . .	174
5. Проблема религиозности творчества Пушкина. Пушкин и народное православие . . . . .	178
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ . . . . .	183
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ . . . . .	189
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН . . . . .	190
УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ПУШКИНА . . . . .	194
SUMMARY . . . . .	196

**Сергей Акимович Кибальник**  
**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ**  
**ПУШКИНА**

*Утверждено к печати*  
*Институтом русской литературы*  
*(Пушкинский Дом)*  
*Российской Академии наук*

Редактор издательства *С. А. Батюто*  
Художник *Ю. П. Амбросов*  
Технический редактор *Н. Ф. Соколова*  
Корректор *С. А. Батюто*

ЛР № 061824 от 23.11.92 г.  
Сдано в набор 05.05.97. Подписано к печати 24.02.98  
Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура Таймс. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Печ. л. 12.5. Уч.-изд. л. 14.  
Тираж 1000. Заказ № 3550

Издательство «Дмитрий Буланин»

Санкт-Петербургская типография «Наука» РАН  
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

Заказы присылать по адресу:

«ДМИТРИЙ БУЛАНИН»  
199034, С.-Петербург  
наб. Макарова, 4  
Институт русской литературы  
(Пушкинский Дом)  
Российской Академии наук  
Телефон: (812) 235-15-86  
Телефакс: (812) 346-16-33